

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب موسومة بـــ

الجسد عند أدونيس

مشروع (تحليل الخطاب) للدكتور: عبد الوهاب ميراوي

إعداد :

محمد زروقي

إشراف :

أ.د. عبد الوهاب ميراوي

لجنة المناقشـــة

أ.د. أحمد مسعود: رئيسا

أ.د. عبد الوهاب ميراوي: مشرفا ومقررا

أ.د. التِّجاني الزَّاوي: عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2013 – 2014 م



أهدي ثمرة هذا الجهد

إلى الوالدين الكريمين "أسعدهما الله"

إلى سائر الإخوة والأخوات...

شكر وتقدير

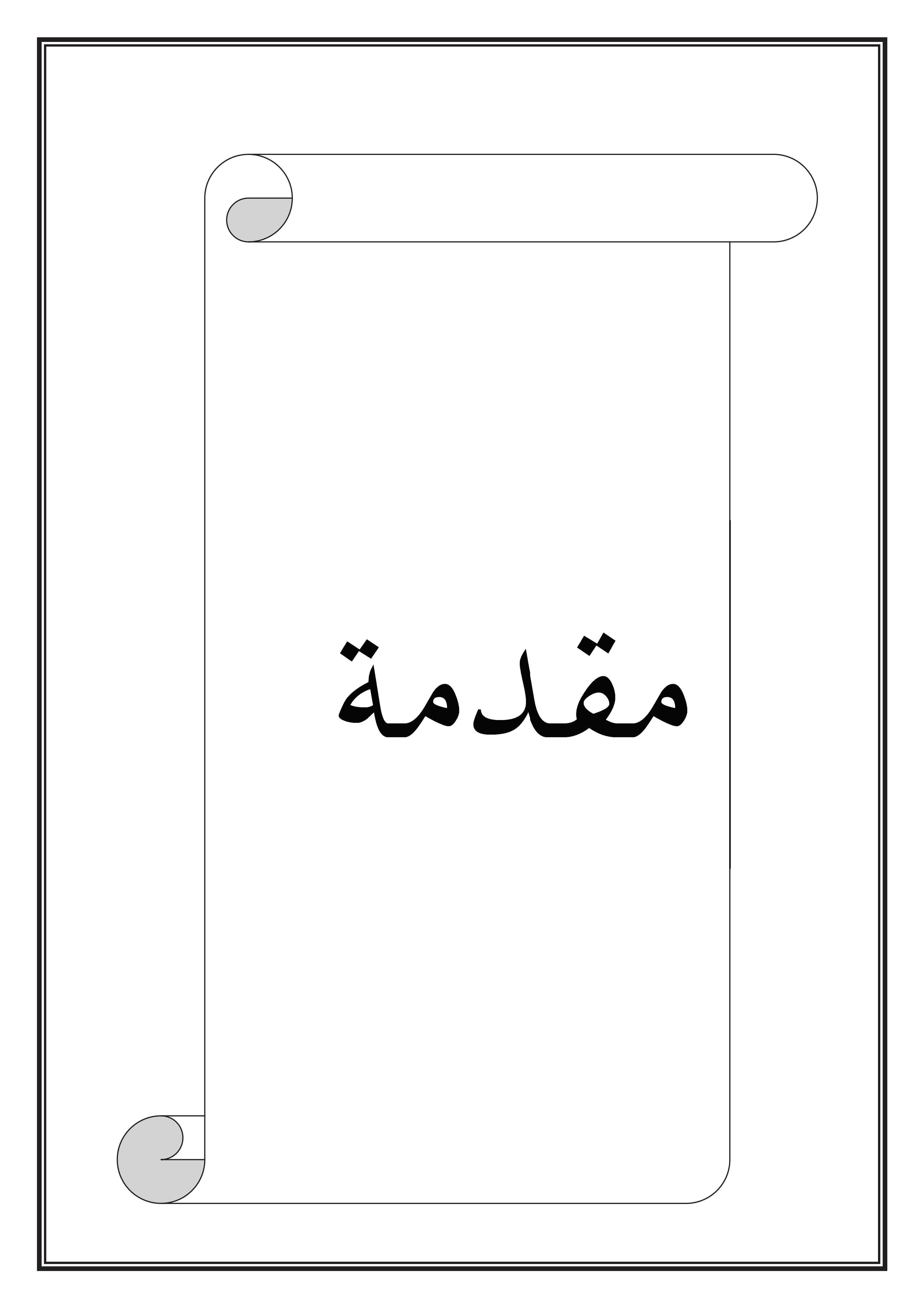
ربنا لك الحمد على ما أنعمت علي من نعم لا تعد ولا تحصى، منها توفيقك إياي لإنجاز هذا العمل على درب البحث العلمي.

كما أقدم خالص الشكر وجزيل الثناء إلى الأستاذ المشرف الدكتور "عبد الوهاب ميراوي"، تثمينا لما بذله معي من جهد وما تفضل علي به من عناية وما أولاني من سعة صدره وكريم أخلاقه أثناء إعداد هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور أحمد مسعود على نصحه وتحفيزه وإرشاده.

والشكر موصول إلى سائر الأساتذة الكرام والزملاء على العون والمساعدة.

-والله الموفق-



مقدمة

لقد تصدر الإبداع الأدبي والشعري مؤخرا، أولويات الممارسة النصية لعدة مبدعين لهم مكانة مميزة ضمن خارطة الحداثة التي تشهدها السنوات الأخيرة، والتي تهتم (أي الحداثة) في مفهومها النظري بالثورة على كل موروث قد يقيد الإبداع، ويسهم في تعزيز كبته، وانطوائه على نفسه بعيدا عن كل تحرر وانفتاح ، أو إحداث قطيعة معرفية كحد أقصي مع هذا التراث، والانعتاق التام ومحاولة التأسيس لرؤية جديدة واعية تتلاءم وروح العصر الراهن، عصر الحداثة والتحرر من عدة مفاهيم، وإعادة صياغة هوية إبداعية جديدة

وتحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن تصغي – مع كثير من التأمل – إلى روافد الممارسة النصية " لأدونيس "، و تكتشف أبعاد المسافات التي تربط بين نصوصه الشعرية، والخلفيات المعرفية التي – واقعا – وجهت ممارسة هذا الأخير في ذاك الاتجاه دون سواه حيث تأسست عليه إجراءات معرفية، كرست هي الأخرى تراكما نصيا أسست عليه فيما بعد وجهات نظر قائمة بذاتها عن سواها .

ولابد للدارس المتأمل، أن يكتشف ولو بعد حين، تلك الروافد المعرفية التي نهلت من خلفيات تراثية كان لها بالغ التأثير في توجيه الأداء النصي لأدونيس، والتي شكلت في حد ذاتها هاجسا كبيرا؛ لكن في الوقت ذاته حافزا مثيرا لولوج مضمار هذا الفضاء الفسيح المفتوح على كل دلالة ومعني وتأويل، لتصنع في الأخير تلك العلاقة المتشابكة بين ممارسة أدونيس النصية وبين الخطاب الصوفي الذي راح يشكل – عن قصد أو عن غير قصد – الأطر العامة التي وجهت الشاعر الى الكتابة بالجسد .

لسنا نتصور حين نحاول أن نفهم اهتمام– أدونيس –من خلال ممارسته النصية بمساءلة ماله وضعية الهامشي وأعني هنا: الخطاب الصوفي أن يتوسل من خلال هذه التجربة بهذا البعد فقط، ولكن مما لاشك فيه تأثره بالتجربة الأوروبية كان له أثر عنيف في نفسه انعكس بصورة حادة على نصوصه الشعرية، وهو الأمر الذي قرره في كتاباته، كما أننا حاولنا أن ننأى ببحثنا هذا عن ذاك السجال الدائر بين رافضي أدونيس، ومؤيديه.

لقد كانت الكثافة الجسدية التي وظفها أدونيس في نصوصه الشعرية أحد أبرز الدواعي لاختيار موضوع دراستنا:

❖ إن اهتمام الشاعر بالتجربة الصوفية – قد يكون أمرا واردا، لاسيما إن تعلق الأمر بتوظيف الجانب الزهدي والتعبدي في الشعر، كما كان سائدا منذ زمن غير أن رؤية أدونيس لهذا الجانب من هذا التراث الذي عد هامشيا ومسكوتا عنه من زاوية، وهي ما وجهت نظرتنا إلى محاولة فهم سبب هذا الانفتاح على هكذا تجربة.

❖ إن محاولة ربطه في قراءة ذاتية بين التصوف كتجربة معرفية إسلامية، والسوريالية الأوروبية في نظرتها (اللادينية)، كان يمثل ولا يزال إلينا ضربا لمفهوم (استحالة اجتماع الشيء و ضده).

❖ إن الكتابة بالجسد، وبهذه الكثافة إستراتيجية ترسخت في تجاربه الشعرية، بشكل لم تعهده نصوص أخرى، وهو ما يدعو إلى البحث عن المناهل المعرفية التي أثرت وأثرتْ رصيده الشعري.

❖ نلفي عند الكثير من الشعراء المعاصرين تأثرهم بالجانب الصوفي لكن أبعاد هذا التأثير تبدو مختلفة لدى أغلبهم حسب مسافة كل أحد من هذه التجربة.

لما كانت هذه الدراسة علمية منظمة تحتاج إلى تقسيم منهجي، مترابط الأجزاء ، ارتأيت أن يكون بحثي موزعا على الشكل التالي مقدمة، ومدخل تمهيدي، تليه ثلاثة فصول، مذيلة بخاتمة تحوي أهم ما وقفنا عليه من نتائج .

تناولنا في المدخل اهتمام أدونيس بالتجربة الصوفية، وتأثره بها في ممارساته النصية، ولكن من وجهة نظر حداثية، مبتعدا عن كونها تجربة تعبدية أو سلوكية مسكوت عنها، بحيث كثف أدونيس كتاباته بالجسد متأثرا بالتجارب الغربية، وفي الوقت نفسه مستفيدا من تجربة الصوفيين المسلمين.

أما في الفصل الأول: فقد سلطنا الضوء على مفهوم الصورة المجازية للجسد والذي كان عنوان الفصل، ففتشنا عن هذه اللفظة في تراثنا بدءا بالقرآن الكريم مرورا بكتب الحديث، ووصولا إلى بعض الدواوين الشعرية.

ومنه خلصنا إلى معني اللغة المجازية، والحقيقية (الحقيقة)(والمجاز) والآليات التي تفرق بين كل منهما، ومن ثمة، حاولنا التقصي عن صور الجسد المجازية في الحضارية الغربية، وأهم النظريات التي أثرت في زوايا النظر الأوربية منذ عصر النهضة إلى غاية القرن الواحد العشرين .

عرجنا في هذا السياق على مفهوم الرمز ومعانيه، ومعنى التداخل النصي وما يمثله ووصولا إلى غموض الممارسة النصية عموما، وبشكل خاص ما تعلق منها " بأدونيس "

أما الفصل الثاني، فكان مُعنْونًا بـ : " هاجس اللغة عند أدونيس"، يبحث في ما تمثله اللغة بالنسبة للشاعر، باعتبارها حاجزا يمنعه من البوح بكل شيء، نتيجة محدوديتها، وضيق افقها ما دفع مثلا: بأدونيس إلى إبداع لغة الكتابة بالجسد واتخاذها استراتيجية نصية كرسها في كتاباته المختلفة وطرق التعبير عنده تبدأ بالعنوان الرئيسي فالعناوين الفرعية ثم التصديرات

ووصولا إلى البياضات، وكلها حسب مفهوم الشاعر رموز لها دلالات ومعان مفتوحة ضمنها كتاباته، كما ذكرنا لنقف مليا عند التفعيلة وما ألم بها من تغيير، فغدت كتابة شعرية (نثرا شعريا).

هذا ولا تعد الشخصيات التاريخية الأسطورية حكرا على أدونيس وحده، إنما كانت منبعا نهل منه أغلب الشعراء المعاصرين معتبرين إياه معينا لا ينضب ونصا متعددا، مفتوحا على قراءات شتى.

في الفصل الثالث: حاولنا أن نسلط الضوء على مجموعة من المقطوعات الشعرية لأدونيس، ندعي أننا حاولنا تفكيك رموزها، ومقاربة نصوصها الشاخصة أمامنا والغائبة عنا وهي قراءة تبقى مفتوحة وشخصية لا تعبر إلا عن زاوية نظر صاحبها.

في الأخير خلصت إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث ولما كان كل بحث موضوعي يقوم على الاستعانة بمنهج معين فضلت أن أستعين بالمنهج الوصفي التحليلي، بغرض الوصول إلى الهدف العام المرجو من الدراسة المتمثل في أهمية الكتابة بالجسد كاستراتيجية نصية معتمدة من قبل أدونيس.

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأننا مشينا في مجال ملغوم ومحفوف بمخاطر التأويل ومزالق المعاني المفتوحة، لا سيما وأننا تعاطينا مع التراث الصوفي وإن لم يكن بشكل مباشر إلى جانب غموض فكرة الحداثة وتعدد مفاهيمها، وكثرة الخلاف بين الرواد فيها، فضلا عن تضارب المصادر التي تناولت الجسد كمفهوم (شعري) وظفه المبدعون، في إبداعاتهم .

أخيرا، لا يسعني إلا أن أقدم خالص الشكر والامتنان لأستاذي المشرف الدكتور: عبد الوهاب ميراوي الذي كان خير معين وموجه في بحثي هذا، من بدايته الى نهايته، والحمد لله رب العالمين، وصل اللهم على خير خلقك أجمعين، وآله الأطهار وصحبه الأبرار.

وهران في 04 ذي الحجة 1434هـ الموافق لـ 09 أكتوبر 2013م.



مدخل

أدونيس:

اسمه علي أحمد سعيد إسبر، وأدونيس (لقب اتخذه منذ 1948، ولد عام 1930، لأسرة فلاحية فقيرة في قرية (قصابين) من محافظة اللاّذقية، لم يعرف مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشرة، لكنه حفظ القرآن على يد أبيه، كما حفظ عددا كبيرا من قصائد القدامى.

في ربيع 1944، ألقى قصيدةً وطنية من شعره أمام رئيس الجمهورية السورية الذي كان في زيارة للمنطقة حينذاك. نالت قصيدته الإعجاب، فأرسلته الدولة إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في (طرطوس) فقطع مراحل الدراسة قفزا، وتخرج من الجامعة مجازا في الفلسفة. التحق بالخدمة العسكرية عام 1954، وقضى منها سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه – حينها – للحزب السوري القومي الاجتماعي الذي تركه عام 1960.

غادر سوريا إلى لبنان عام 1956، حيث التقى بالشاعر " يوسف الخال " فأصدرا معا مجلة شعر في مطلع عام 1975، ثم أصدر أدونيس مجلة " مواقف " بين عامي 1994/1969 درس في الجامعة اللبنانية، ونال دكتوراه دولة في الأدب عام 1973 وأثارت أطروحته " الثابت والمتحول " سجالا طويلا بدءا من عام 1981 تكررت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز البحث في فرنسا وسويسرا والولايات المتحدة وألمانيا .

تلقى عددا من الجوائز اللبنانية والعالمية ، وألقاب التكريم، وترجمت أعماله إلى عدة لغات . غادر بيروت في 1985 متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب، حصل سنة 1986 على الجائزة الكبرى ببروكسل، ثم جائزة التاج الذهبي للشعر بمقدونيا في أكتوبر 1997.

هناك من ذهب إلى أن لقب **أدونيس،** أطلقه عليه أنطوان سعادة زعيم الحزب القومي السوري الاجتماعي . وأنه شارك في تأسيس مجلة **شعر** ثم في رئاسة تحريرها واستمر نشاطه فيها من شتاء عام 1957م إلى ربيع عام 1963م. وكان هدف مجلة **شعر** كما حدده منشئوها هو، تطوير الحركة الشعرية العربية الحديثة ومنحها منبرًا حرًا يلتف حوله كل المبدعين العرب. ثم أسس مجلة **مواقف** عام 1968م، وعمل أستاذًا للأدب العربي في كلية التربية بالجامعة اللبنانية بين عامي 1974 و1978م. ثم انتقل إلى كلية الآداب في الجامعة نفسها. نال درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة القديس يوسف ببيروت . وكانت أطروحته بعنوان **الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب .** نال جائزة الندوة العالمية للشعر في بتسبيرج بالولايات المتحدة الأمريكية.

بدأ شاعرًا عموديًا ونشر عام 1950م ديوانًا على هذا النسق بعنوان **دليلة** وأتبعه بديوان آخر باسم **قصائد أولى.** ثم اتجه إلى الحداثة مع ارتباطه بمجلة **شعر** .وكانت أفكاره تتلخص في هذه المرحلة، في مسائل الخروج بالقصيدة من الأطر التقليدية ومن الشكل الموحد، ومن الوزن والقافية وهو ما أسماه بعد **الحداثة الأولى .** ثم بدأ بالخروج من هذه المرحلة، مع تركه مجلة شعر عام 1964م واتجه إلى ما هو أبعد وأوسع من ذلك داعيًا إلى ما يسميه الحداثة الثانية بحجة أن الحداثة الأولى، كما مورست، تحولت إلى نوع من الفراغ أو الحلقة المفرغة. ودعا إلى تأسيس كتابة جديدة تقوم على القضاء على ثنائية الكتابة الفنية (الشعر والنثر) وخلق كتابة فنية واحدة بديلة، تكون مقابلة للكتابة غير الفنية أو **الكتابة الرسمية** المتمثلة في الأسلوب المستخدم في الصحف والإذاعات والمراسيم والتقارير. وفي هذا السياق تبنى مفهومًا يقوم على رفض الواقع الشعري بكل أشكاله،

بمضمونه وفكره وقيمه الثقافية وبنائه التعبيري. وأدونيس في رأي بعض النقاد شاعر مجرب قادر على الابتكار .فهو يكتب القصيدة القصيرة المكثفة على طريقة **الهايكو** الياباني والقصيد الطويل الذي تتخلله مقاطع نثرية لها منحى قصصي، أو نثري فلسفي. لكن من النقاد أيضًا من اتهمه بالاقتباس من مصادر أجنبية، وبالغموض الشديد.

من مؤلفاته:

- قصائد أولى، بيروت 1957.
- أوراق في الريح بيروت 1958.
- أغاني مهيار الدمشقي بيروت 1961 .
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، بيروت 1968.
- وقت بين الرماد والورد بيروت 1970.
- هذا هو اسمي، بيروت 1980.
- مفرد بصيغة الجمع، بيروت 1977.
- كتاب القصائد الخمس، بيروت 1979.
- كتاب الحصار، بيروت 1985.
- شهوة تتقدم في خرائط المادة، الدار البيضاء المغرب 1987.
- احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، بيروت 1988.
- أبجدية ثانية، الدار البيضاء 1994.
- الكتاب أمس المكان الآن، بيروت 1995.
- مختارات من شعر يوسف الخال، بيروت 1962.

- ديوان الشعر العربي: الكتاب الأول بيروت 1964.
- ديوان الشعر العربي: الكتاب الثاني بيروت 1964.
- ديوان الشعر العربي: الكتاب الثالث بيروت 1968.
- مختارات من شعر السياب بيروت 1967.
- مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة) بيروت 1982.
- مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة) بيروت 1982.
- مختارات من الكواكبي (مع مقدمة) بيروت 1982.
- مختارات من محمد عبده (مع مقدمة) بيروت 1983.
- مختارات من محمد رشيد رضى (مع مقدمة) بيروت 1983.
- مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدمة) بيروت 1983.

(الكتب الستة الأخيرة، وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد) .

- الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا دمشق 1986.
- الأعمال الشعرية الكاملة: ديوان أدونيس بيروت 1971 .
- مقدمة للشعر العربي بيروت 1971.
- زمن الشعر، بيروت 1972.
- الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب.
- الأصول.
- تأصيل الأصول.
- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني.
- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري.

- ❖ فاتحة لنهايات القرن، بيروت 1980.
- ❖ سياسة الشعر، بيروت 1985.
- ❖ الشعرية العربية بيروت 1985.
- ❖ كلام البدايات، بيروت 1990.
- ❖ الصوفية والسوريالية، بيروت 1992.
- ❖ النص القرآني وآفاق الكتابة، بيروت 1993.
- ❖ النظام والكلام، بيروت 1993.
- ❖ ها أنت أيها الوقت – سيرة ثقافية – بيروت 1993

الجوائز:

1- جائزة الشعر السوري اللبناني : منتدى الشعر الدولي في بيترسبورغ أمريكا 1971.

2- جائزة " جان مارليو" للآداب الأجنبية فرنسا 1993.

3- جائزة " فيرونيا سيتادي فيامو" روما- ايطالي 1994.

4- جائزة " نظام حكمت " اسطنبول 1995.

5- جائزة البحر المتوسط للأدب الأجنبي – باريس ، وجائزة المنتدى الثقافي اللبناني – باريس 1997.

6- جائزة التاج الذهبي للشعر مقدونيا –أكتوبر 1998 .

7- جائزة " نونينو" للشعر – ايطاليا 1998.

8- جائزة " ليريسي بيا " – إيطاليا 2000.

تجربة أدونيس مع الجسد:

لقد أوغل أدونيس في استنطاق الجسد، حيث كشف من كتابته بهذا الأخير، محاولا تفجير شبقيته إلى مداها الاقصى متوسلا في إستراتيجية هذه بالتصوف الإسلامي المؤسس على رؤى وتأملات غيبية اشراقية، حيث أمعن في ذلك: أي في اهتمامه بالتجربة الصوفية، مخرجا إياه كما يقال ، من زاوية الظل التي كانت تقبع داخلها، ممثلة في المجاهدات الزهدية والأخلاق التعبدية.

يعتبر أدونيس كما يرى البعض حالة طارئة في الأدب العربي المعاصر، وفقا لمقاييس الكتابة الشعرية التي يقيم عليها شعره، إن المسألة عنده لا تعد مسألة ترتيب للغة، أو كثافة رمزية، بقدر ما اعتبرها إمكانية للتعبير عن اللامحدد بالمحدد، والغامض، بالواضح.

في إطار هذا الانبعاث الجديد لهذه الاستراتيجية – إستراتيجية الكتابة بالجسد – التي وإن بدت لا تنتمي إلى التراث الأدبي (الصوفي – الشعري)، سنحاول كشف ملابسات هذه الكتابة المنفردة ، ألها امتدادات و أصول سابقة في التراث العربي أم أنها لا تعد إلا مرحلة ، ناشئة عن تأثر أوروبي ، واقع تحت طائلة ما يسمى بتحديث المفاهيم وركوب موجة الحداثة ، وما بعد الحداثة، أو بالأحرى انعتاق من الماضي وضياع في الحاضر الراهن .

إن الحضور المكثف للجسد عند أدونيس في الخطاب الصوفي راهنت عليه النصوص الحديثة عموما، ولعلها في اهتمامها بالتجربة الصوفية وإخراجها من صورتها النمطية المعتادة التي فرضت عليها من قبل مؤسسات دينية مارست عليها أشكالا من التعتيم والاقصاء– حاولت تجديد الرؤية إليها وإخراجها من القوقعة التي فرضت وضربت عليها زمنا.

لقد تعرف أدونيس على التجربة الصوفية في دراساته لها لاسيما ما تعلق منها بآثار ابن عربي والنفري، فتكونت لديه بواكير هذه النظرة " المستنيرة " للموروث الصوفي، على الرغم من أن تأثره كان واضحا، ومباشرا بالمدارس الغربية المعاصرة ويعترف أدونيس أنه تعرف على الحداثة الشعرية من خلال الشعر الفرنسي، وتعرف على الحداثة النقدية من خلال النقد الفرنسي، ما يعني أنه لم يعرف التراث من داخله، بل من خارجه، لاسيما من خلال تيار الرمزية والسوريالية الفرنسية.

يرى خالد بلقاسم أن تأثر الشعراء العرب المحدثين بالتجربة الصوفية لم يكن مبعثه من داخل التجربة الصوفية العربية بقدر ما كان بدافع من تأثرهم بالثقافة الأوروبية الحديثة التي أسهمت بدورها في الكشف عن مصادر التجربة الصوفية من خلال مرحلة

الاستشراق ومن هنا، فإن الكثير من القضايا النقدية والإبداعية تبلورت في قديم الثقافة العربية، ويتم التعرف عليها بإيعاز من الآخر، مما يؤكد مرة أخرى أن معرفة الآخر جسر لا مناص منه لمعرفة الذات. مع أن التجربة الصوفية عند العرب تعد جزءا من الثقافة العربية القديمة، ولبنة تدخل في بنائها العام إلا أنه وحسب البعض[1]، لم يُنظر إليها من هذه الزّاوية.

(1)خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ص 55

الفصل الأول

(ثقافة الجسد)

1) دلالات الجسد

2) التصوير بالجسد

3) جسد الحداثة وما بعدها

المبحث الأول: (دلالات الجسد).

إن موضوع الجسد موضوعا شائكا، فيه من التشعب والتعقيد الكثير، ذلك أن المعروف، أن العقائد والأفكار والطقوس الدينية خاضت في غماره شكلا وتعبيرا، فموضوع الجسد ممنوع الكلام فيه أخلاقيا، لكونه فكرة مرتبطة بالمحرمات كالمرأة والجنس، وهو الأمر الذي يقلل من قيمة الجسد والمستغلين له.

وللفظة الجسد امتدادات متفرعة في موروثنا الثقافي المعرفي حيث ذكرت هذه اللفظة مرارا، ووظفت في سياقات مختلفة، بدءا بالقرآن الكريم وبعض كتب الحديث الشريف، فضلا عن دواوين الشعر قديما وحديثا ووصولا إلى معاجم وقواميس. كما لا يمكن بأي حال من الأحوال حصر هذه الكلمة بتعداد مواردها، إذ ندعي أن هذه العملية قد تكاد تكون أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة.

الجسد:

لقد وردت في القرآن الكريم كلمة الجسد نكرة منصوبة في ثلاث آيات: في سورة طه، الآية 88 : **قال تعالي** ﴿فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ ﴾[1]. وفي سورة الأنبياء الآية 08 : **قال تعالي** : ﴿وما جَعَلْناهُمْ جَسَدًا لا يَأْكُلُونَ الطَّعامَ وما كانُوا خالِدِينَ ﴾[2]. وفي سورة ص الآية 34 : **قال تعالى** : ﴿ وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ ﴾[3].

(1) سورة طه، الآية: 88.

(2) سورة الأنبياء، الآية8

(3) سورة ص، الآية 34.

ما يلاحظ من خلال هذه الآيات:

- ❖ أنّ كلمة جسد وردت نكرة منصوبة.
- ❖ وردت تعبرا عن خلوها من الحياة أو الإحساس.
- ❖ جاءت تفيد معنى الموت.

أما في الحديث الشريف فقد وردت:

❖من حديث طويل: " أَلاَ وَ إِنَّ فِي الجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلُحَت صَلُحَ الجَسَدُ كُلّه، وإِذَا فَسُدَتْ فَسُدَ الجَسَدُ كُلُّهْ..." [1].

❖من حديث طويل: " ثُمَّ غَسَلَ –أَيْ رَسُول اللَّه– رَأْسَهُ ثُمَّ صَبَّ عَلَى جَسَدِهِ ثُمَّ تَنَحَّى فَغَسَلَ قَدَمَيْهِ..." [2].

❖قال رسول الله صلى الله عليه وآله: "...صُم وَأَفطِرْ وقُمْ وَنَمْ فَإنَّ لِجَسَدِكَ عَلَيكَ حقّاً..." [3].

❖قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " تَرَى المؤمنين في تَرَاحُمهم وتوادِّهم وتعاطفهم ❖ كمثل الجَسَدِ إذا اشتكى منهُ عُضوٌ تَداعى لهُ سَائِرُ جسدِهِ بالسَّهرِ والحمَّى"[4].

❖قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " من توضَأَ فأَحسَنَ الوضوءَ خرجتْ منهُ خطاياهُ

(1) صحيح البخاري، رقم الحديث 50، كتاب الإيمان، باب من استبرأ لدينه.
(2) المصدر نفسه، رقم الحديث 258، كتاب الغسل، باب من أفرغ بيمينه على شماله في الغسل.
(3) المصدر نفسه، رقم الحديث:1839، كتاب الصوم، باب حق الجسم في الصوم.
(4) المصدر نفسه: رقم الحديث 5552، كتاب الأدب، باب رحمة الناس.

من جَسَدِهِ حتّى تخرجَ من تَحتِ أظفارِهِ"[1].

❖قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " من فارق الروح الجسد وهو بريء من ثلاثٍ الكنز والغلول والدّين، دخل الجنّة"[2].

(1)صحيح مسلم: رقم الحديث 361، كتاب الطهارة، باب خروج الخطايا مع ماء الوضوء.

(2) سنن الترمذي: رقم الحديث 1498، كتاب السير عن رسول الله، باب ما جاء في الغلول.

الجسد في الشعر العربي:

يقول العباس بن الأحنف:

خلطَ اللهُ بِروحي روحها فهما في جسدي شيءٌ أحدَ

فهو يَحيَا أبدًا مَا اصطَحَبَا فإذا افتَرقَا مات الجسدُ[1]

ويقول المتنبي:

مَالي أُكتمُ حبًا قَد برى جَسدي و تَدعى حبَّ سيف الدولة الأممَ[2]

ويقول أبو العلاء في رثائه:

خفف الوطءَ مَا أظَنَّ أديمَ الأرضِ إلاَّ مِن هذهِ الأجسادِ[3]

ويقول أيضا:

فلمَّا مضى العَمرَ إلاَّ الأقل وحَمي لِروحي فراقَ الجسد

بُعثتُ شَفيعًا إِلى صَالحٍ وذَاك منَ القومَ رأيً فسد[4]

ويقول ابن الرومي:

---

(1) ديوان عباس بن الأحنف، شرح و تحقيق عاتكة الخزرجي، طبعة القاهرة 1373 هـ/1954 م، ص: 99.

(2)ديوان المتنبي : عبد الرحمان البرقوقي – دار الكتاب العربي بيروت 1986 ، قافية الميم الجزء الرابع، ص: 81.

(3) ديوان أبي العلاء المعري ، شرح اللزوميات.

(4) المرجع نفسه.

وَلِي وطنُ آليتُ أن لا أبيعهُ   وأَلاَّ أرى غيري له الدهرَ مَالكاَ

فَقَدَ ألفتهُ النّفسُ حتّى كأنَّه   لها جسدً إن بان غُودرَ هَالكَا

للجسد معانٍ ودلالات لا تتضح إلا ضمن ثنائيه مع جسد الآخر، والرغبة احدى فضاءات الجسد التي تثري تجربته وتنقله الى مدارات أجد، وفي التجربة الشعرية للشاعر المعاصر، تحضر الجرأة في التعبير عن رغبات الجسد بدلالات مباشرة تعكس مدى توق الذات الشاعرة الى التصريح وليس ثمة دواعٍ فنية تستدعي ذلك ولكنها حاجة تعبيرية محضة.   وفي النصوص التي يتصل فيها جسد الأنا بجسد الآخر تظهر لعبة الدوال و«التشفير» الدلالي .

كما للجسد تمظهرات أخرى لم تأت بلفظه الجسد صراحة وهي مبثوثة في آيات القرآن الكريم، والحديث الشريف، وكذا في التراث الشعري والنثري، مثل: العيون، العنق، اللسان، الخدود، اليد، الساق، الأرداف، الخصر، القامة، القوام وغيرها، وأوصاف تقع على أجزاء من الجسد مثل: الرشاقة، الهيف، لون البشرة، والعيون، دقة الحاجب، الوشم. لقد كانت الشعراء تكتب عن الجسد، لا بالجسد، أي أنهم كانوا يتنافسون في وصفه، ووصف جماله وسحره، وتناسق أعضائه، وقد ظهرت هذه النزعة في أجْلَى مظاهرها في شعر الوصف والغزل؛ أما الكتابة بالجسد، فهي تقتضي أن يتحول الجسد ذاته إلى رمز يحيل على دلالات ومعانٍ أعمق، وهو ما انتهجه التصوف بعد ذلك، ومن ثم بعض الشعراء المعاصرين . إننا نجد أنفسنا في اللغة العربية أمام ثلاث كلمات تعبر عن الإنسان وتظهر كمترادفات، إلاّ أنه عندما يضبط مفهوم كل كلمة فإننا سنجد أن هذا الترادف شيء نسبي أو غير موجود، إن هذه المصطلحات الثلاثة هي: الجسم، البدن، الجسد[1].

---

(1) إن تحديد ماهية المصطلحات من أهم الإشكالات التي تواجه الدارسين.

أ–الجسم: في معجم الفروق يُعرّف الجسم على أنّه (الطويل، العريض، العميق، والجسم اسم عام يقع على الجرم والشخص) [1]، وبهذا المعنى يصبح كل شيء له طول وعرض وعمق، لهذا السبب نجده يضم كل الأشياء الملموسة بغض النظر عن مميزاتها وخصائصها وطبيعتها فهناك مثلا: جسم فضائي، جسم حيواني، جسم إنساني وهو ما يحصر مدلوله. وعليه فإن كلمة الجسم لا تعبر عن الأبعاد المجردة من الإنسان، حيث تقتصر على المحسوس فقط، أما ما عدى هذه الإدراكات الحسية والتصورات والبناءات التي يقوم بها العقل البشري بتشكيلها انطلاقا من التجربة الاجتماعية فلا تنطبق على مصطلح "جسم".

ب–البَدَن: يمثل البدن الجسم ما عدا الرأس، ففي معجم الفروق يعرف البدن على أنّه (ما علا من جسم الإنسان ولما كان البدن هو أعلى الجسم، وأغلطه قيل لمن غلط من السّمن – البدانة– تبدّن وهو بدين والبُدن هي الإبل المسمّنة)[2]. وتتفق المعاجم على أنّ البدن يعبر عن أضخم جزء من جسم الإنسان والذي نحكم بواسطته عن ضخامة الإنسان من عدمها. إن هذا المفهوم يعبر عن جزء محدّد من الجسم لا الكل.

ج–الجسد: تدل هذه الكلمة على العديد من المعاني، ففي ترتيب القاموس المحيط للفيروز أبادي نجد أن (الجَسَدَ هو جسم الإنسان والجن والملائكة) [3]، كما تعبر حسب ذات القاموس عن الدّم اليابس، فيقال: جَسُد الدّم به، وتعبر أيضا عن الزّعفران الأصفر فيقال: لباسٌ مجسّدٌ،

---

(1) أبو هلال العسكري: معجم الفروق في اللغة ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط7، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1991.ص:253.

(2) أبو هلال العسكري: معجم الفروق في اللغة.ص:253.

(3) الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط: ج4، دار العلم للجميع: بيروت.ص:254.

أي مصبوغ بالزعفران، أمّا معجم الفروق لأبي هلال العسكري فيرى أن الجَسَدَ (لا ينطبق إلاّ على الحيوان العاقل أي على الإنسان وعلى الجنّ والملائكة) [1].

وتوحي هذه التعاريف بأن الجَسَد ليس الجسم، بل الصورة التي يظهر عليها الجسم عموماً.

المبحث الثاني:(التصوير بالجسد).

الصورة المجازية:

مصطلح المجاز من الفعل " جاز الشيء " بمعني تعداه إلى غيره ، وتقسم الألفاظ في الدراسة البلاغية العربية إلى حقيقة ومجاز، والحقيقة في الألفاظ هي استعمالها فيما وضعت لها

(1)أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، ص:254.

من المعاني في المعجم اللغوي، أما المجاز فهو استعمال أية لفظة في غير معناها المعجمي (الحقيقي أو الأصلي) لوجود علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي لهذه اللفظة والمعني المجازي (الجديد) الناتج عن ذلك الاستعمال (بشرط وجود قرينة مانعة من إرادة المعني الأصلي للفظة) [1].

الشعر صورة؛ وقصيدة الحداثة تنقل التعامل مع اللغة من الأذن إلى العين ومن القصد إلى الأثر والصور التي يرسمها الشاعر أدونيس للجسد تقوم على نمط الصورة الحسية وهي "الصورة التي تتحقق بانتقال الكائن المحسوس إلى الشيء المحسوس كذلك[2]"،أي أنها تتحرك من المحسوس إلى المحسوس أو تتشكل من فعل محسوس، ومثل هذه الصورة الحسية مبثوثة في الكثير من قصائده، وهي تحتاج إلى ذهنية مستعدة لتلقي النص المبتعد عن الموسيقى والايقاع على اختلاف أنواعها التي منها:

- قصيدة التفاصيل الانسانية التي تعج بمفردات اليومي المعاش، ومكابدات الذات وتشظياتها.
- التأمل وكتابة الذات، ورسم المفارقة بين مشهد أو اكثر وبين الداخل والخارج، ويستوعب هذا النموذج ازدحام وفقر المشهد الحياتي بين الانا والخارج، والواحد والكل.
- القصيدة الكتلة التي تسعى إلى هدم مركزية المجاز، وتبديد انا الشاعر في الوقت الذي تمثل فيه النظرة المحايدة للشاعر إلى الهامش ونظيره عبر القصيدة.
- قصيدة التأمل والتجربة الفلسفية والوجدانية، والمزج بين التأمل الميتافيزيقي، واستدعاء الطبيعة وظواهرها، ومحاورة الطبيعة والرموز التاريخية والاسطورية.
- القصيدة الخاطفة/ البرقية التي تضع المفارقة بين مادتين أو موقفين وتضمينها "رسائل اجتماعية، وسياسية واحتجاجية توحي الى القارئ على هيئة شفرات، يبثها الصوت الناطق في القصيدة [(3)]" .

لكننا نجد أن تلك الخطوط العريضة يمكن ضغطها الى تصنيف آخر اكثر وضوحاً وأقل عمومية، وأدق في

(1) قاموس القواعد البلاغية ، مسعد الهواري ، مكتبة الإيمان، ص: 40.41.42.
(2) د. عبدالسلام المسدي، المتخيل الشعري عند امل دنقل، مجلة «نزوى» العدد 38 أبريل 2004م، ص:122.
(3) محمد المنصور في المشهد الشعري التسعيني، عاصمة الشعر الجديد، اصدارات وزارة الثقافة 2004م، ص:109.

توصيف لغة القصيدة، حيث انقسمت قصيدة النثر بحسب محمد جمال باروت إلى نوعين هما: «قصيدة الرؤيا، والقصيدة الشفوية» والأولى هي القصيدة التي تعتمد على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية تحيل الى اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة وهي قصيدة تعتمد على الطرح المركب والرؤيا الكلية وحركتها في الصور(1)"، ويمثلها أدونيس وبول شاوول، اما القصيدة الشفوية فهي: «القصيدة التي تطرح تساؤلات الانسان في المدينة، حيث تلتقط توتر الحياة اليومية وصيرورتها ولحظاتها الانسانية المستمرة وغاية هذه القصيدة اعداد الكلمة العادية التي تملك طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الاخبار والوصف والتقرير وتنطلق من الطرح المفرد والنسق الفكري الواحد كما تهتم بالأشياء الصغيرة وحركة الشعور في الكلام، (2)، فهي تبتعد عن الموضوعية ويمثلها خير تمثيل الشاعر الراحل محمد الماغوط وهي ذات القصيدة التي أصبحت تحمل اسم «قصيدة التفاصيل» كونها ترى بنفس المنظور الشعري وتدور في ذات الفلك، وتظهر خصائص القصيدة الشفوية او «قصيدة التفاصيل». مستوى المفردة الى مستوى شعرية الجملة، اي انها لا تكتمل الا من خلال بنائها الافقي وليس تركيبها الرأسي «الصورة» وهي التي تقوم أيضاً على تقنية المفارقة والادهاش.

اللغة المجازية:

والمجاز اللغوي يستعمل الاستعارة بأنواعها (الاستعارة التصريحية ، الاستعارة المكنية، الاستعارة التضمينية)، كما يستعمل المجاز المرسل والكناية، والمجاز المرسل هو استخدام لفظ في غير معناه الأصلي مع وجود علاقة غير علاقة المشابهة بين المعنى الأصلي والجديد، أما الاستعارة فهي استخدام اللفظ من غير معناه الأصلي مع وجود شبه بين المعنى (الأصلي) لهذا اللفظ

(1) حبيب بوهرور، المتشاكل في الاصطلاحات الإجرائية والمعرفية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مجلة نزوى، العدد 58، أفريل2009م، ص:68.

(2) م . ن . ص:68.

ومعناه المجازي الجديد في استخدامه الجديد، ووظيفة المجاز في تصور بعض علماء البلاغة العربية، أنه يضفي جمالا على التعبير، ويزيد من مقدرته التأثيرية ورونقه، من خلال الإيجاز أو المبالغة أو تصوير المعاني المجردة أو إضفاء طبيعة حية على الجماد، أو إضفاء الطابع الإنساني على الحيوان، أو إبراز الصور البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة. أما الكتابة فهي[1] وصف للفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادته المعني الظاهر ومن الواضح أن ثمة تداخلا شديدا في المجال الدلالي لكلمات مثل " المجاز " و " الكناية " و"الاستعارة"، وثمة افتراضا كامنا في كل التعريفات بأن هناك حقيقة بسيطة بذاتها يمكن التعبير عنها بشكل كاف عن طريق المعنى المعجمي للكلمة؛ ومع هذا يلجأ الإنسان إلى المجاز لزيادة التعبير قوة وجمالا وتأثيرا، وبهذا المعنى فان الاستعارة والمجاز المرسل، ومعهما الكناية هي إضافات أدبية تضيف الكثير إلى التعبير، وليست جزءا جوهريا في المعني، فكأن هناك عنصران: الحقيقة الموضوعية بذاتها من جهة ومحاولة توصيلها، واستخدام آليات معينة في عملية التوصيل من جهة أخرى، وبهذا فان الآليات ليست جزءا من الحقيقة، وهذا تعريف له فائدة جمة- لاشك- ولكن هناك جوانب أخرى للمجاز اللغوي تكون أكثر أهمية و تفسيرية .

يذهب الأستاذ عبد الوهاب المسيري إلى أن المجاز اللغوي قد "يكون مجرد زخارف ومحسنات في بعض الأحيان، لكنه في أكثر الأحيان جزء أساسي من التفكير الإنساني، أي جزء من نسيج اللغة و التي هي بدورها، جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك[2]"، فنحن نتحدث عن عين الماء، ويد الكوب، ورجل المائدة، وهذه كلها صور مجازية نستخدمها دون أن نشعر

(1) ينظر عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص40.41.

(2) ينظر المرجع السابق: ص: 13.14.

نظرا لشيوعها وبساطتها، ولا يمكن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة، ولا الإفصاح عنها دون اللجوء إلى المجاز المركب، أي: إن استخدام المجاز أمر حتمي في معظم عمليات الإدراك والإفصاح، خصوصا تلك التي تتناول الظواهر التي تتسم بقدر عال من التركيب.

يعتبر الجسد نسقا دالا يحوي في ذاته حمولة معرفية معنوية، دفعت إلى استعماله والتوسل به في النصوص الأدبية عموما والشعرية على الأخص، وتراهن النصوص الحديثة كما أسلفنا بشكل كبير على كشف ملابساته الدلالية، وتوظيفها في سياقات مختلفة تعبيرا منها بالواضح عن الغامض، وبالظاهر عن الباطن، كما يسعى " أدونيس " إلى تفجيره تفجيرا شبقيا يكاد يندر في الممارسات النصية الأخرى للشعراء العرب، واستغلال هذا الرمز بشغف يختلف كثيرا عن الآخرين قراءة وممارسة . للجسد امتدادات عميقة في الفكر الإنساني (مشرقيا أو غربيا) على حدّ سواء، حيث طغت هذه النزعة – فكرة الجسد – و لا تزال من خلال النصوص المطروحة للتداول والدراسة ، بشكل بالغ ما يعبر في فحواه عن جوهرية هذه الفكرة، ومركزيتها في الفكر قديما وحديثا، كنتاج لسيرورات تأسست عليها النظرة الحالية على امتداد أفقها وتشعب غاياتها، أضفت في حد ذاتها على المفهوم هالة من " التقديس " سنحاول استقصاءها في هذا البحث .

الجسد صورة مجازية أساسية في الحضارة الغربية:

يتعرض أفلاطون إلى ثنائية الروح والجسد، فهو عندما يشرع في شرح هذه الفكرة لا يتحدث إلاّ عن الروح بحيث لا يمكننا تحديد تصوراته عن الجسد إلاّ من خلال ما يقوله عن الروح، فالجسد هو المسكوت عنه، أما الروح فهي ليست مصدر الحياة فقط، وإنما مبدأ

الانفعالات والتفكير والوعي كذلك مما يرشحها لإخضاع الجسد وقيادته، وهو يعني اعتبار الجسد سجن الروح التي تتوق إلى التحرر منه ومطاردته لتعود من حيث أتت[1].

يحاول أرسطو من جهته إقحام النفس والجسد معا في إطار نظرةٍ وظيفية وهي الحفاظ على الحياة، حيث تجاوز نظرة معلّمه التقليدية للروح والجسد، بل ذهب لطرح سؤال مفاده: كيف يُمكن للجسم (الجسد) والنفس (الروح) أن تكون لهما القدرة الكافية للحفاظ على الحياة من أوسع أبوابها؟[2]. تترجم " الحلولية " نفسها إلى ما يسمي " النزعة الجنينية " ، وهي محاولات الانسحاب من العوالم المركبة وإدراكها بصورة مجازية مبسطة ومقولات مادية مختزلة، تفيد معني الالتصاق، وذوبان الذات واختفاء الهوية والحدود، حيث تتجه النزعة الاختزالية هذه نحو اختزال الكون بأسره في مبدأ واحد عضوي / مادي، لا يسمح بوجود مسافات أو ثغرات*، أي أنها تستبعد الإنسان أن يكون كائنا اجتماعيا مركبا قادرا على الاختيار الحر، وعلى تجاوز ذاته الطبيعية والمادية. من أهم مفردات الحلولية بنزعتها الجنينية للجسد وتنويعاته المختلفة: (الرحم – الجنس – ثدي الأم – الأرض – والأعضاء التناسلية). يلاحظ أن في الوثنيات القديمة، كان التصور العام يقضي بأن الأرض هي جسد الإله، أو أن الكاهن الأعظم هو تجسد للإله أو أن المثلث الحلولي (الإله –الأرض – الشعب)

يكون كلا حلوليا عضويا مركزه كامن فيه[2].

(1و2)ينظر إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي أعمال المؤتمر الدولي المنعقد بتاريخ 15 و16 أفريل 2012 بقسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، ص:72.

* تذهب الرؤية الحلولية الغربية للإله إلى أنه يحل في المخلوقات ويلتصق بها ويتوحد معها.

(2) ينظر عبد الوهاب المسيري – اللغة والمجاز – ص: 47.

ثم تتواصل عملية الاختزال، فبعد أن يختزل الإنسان إلى جسده، يختزل الجسد إلى نشاطه الجنسي و إلى أعضاء التذكير و التأنيث، أي أنها حركة اختزالية متواصلة نحو قاسم مشترك واحد. ويلاحظ أن ما يسمي " فلسفة الجسد والجنس " قد حقق شيوعا غير عادي في الآونة الأخيرة في العالم الغربي، وكي ندرك هذا الطرح المتعلق بالجسد كأساس للفلسفة والجنس كأهم العناصر فيه، لا بأس بإلقاء نظرة مستفيضة، من فيلسوف من أهم الفلاسفة المحدثين الذين اشتغلوا على هذه المسالة، وهو آرثر شوبنهاور (1788 – 1860)، والذي طور المجازية العضوية، واصِلاً بها إلى صورتي الجسد والجنس، باعتبارهما الصورتين الأساسيتين في " الحياة والبقاء "؛ لكن في المقابل هنالك أيضا عدوها الأبدي " الموت والفناء" ، والحياة هي الجسد ، وإرادة الحياة، هي إرادة الجسد، فليس الجسم كله سوى إرادة تجسدت، كما أن الجنس الإنساني بصفة عامة يقابل الإرادة بصفة عامة، فالبنية الجسدية للفرد تقابل إرادة الفرد أي شخصيته، كما تعبر الإرادة عن نفسها في نشاط أساسي هو التناسل _ الجنس _ فكل كائن عضوي يسارع إلى التضحية بنفسه من أجل التناسل إذا ما بلغ حد النضوج . فالنسل إذاً هو الغرض النهائي لكل كائن عضوي، والتناسل هو أقوى الغرائز، إذ أنه الوسيلة الوحيدة التي يتسنى للإرادة بها أن تقهر الموت؛ ولكي تثق الإرادة بسلامتها من خطر الموت تعمدت ألا تضع إرادة تحت رقابة العقل، بماله من تأمل ومعرفة والإرادة.

يرى آخرون أنه من أكبر المحاذير، أن يختزل الجسد في الجنس من حيث هو تحقق للرغبة، فالرغبة حسب هؤلاء أشمل من الجنس لأنها تعبيرات إشارية ومنامية ومكبوتات لا واعية، والخطاب عن الجنس هو بالأحرى أحد التعبيرات عن الرغبة الطاغية في اللغة[1]. ذلك أن الإرادة

(1) ينظر: إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص:65.

تبدو في التناسل –الجنس، الجسد– مستقلّةً عن المعرفة فهي تسير في هذا المجال سيرا أعمى –خبط عشواء– كما تعمل ضمن الطبيعة اللاشعورية، وبناءً على هذا كانت أعضاء التناسل بؤرة –مركز– الإرادة بعينها، وهي أساس حفظ الحياة لأنها تتضمن حياة لا تنتهي، ومن أجل ذلك عبدها اليونان واليهود منذ القديم.

لقد مُنح الجسد والجنس في الفكر الأوروبي أسبقية معرفية وأخلاقية على كل شيء، فهما المرجعية الكامنة في المادة. يحلان في المنظومة المادية الحديثة محل الإله في المنظومات التوحيدية الروحية الأخرى. ويعلق سبينوزا على القضية مجملا بقوله " لا أحد يعرف قدرة الجسد وسلطته، ولا ما يستطيع أن ينتج عنه بحسب طبيعته الخاصة"[1]. ويلاحظ مركزية الجسد في فلسفة الكثير من الفلاسفة المحدثين خصوصا في أواخر القرن التاسع عشر، حينما يسود الحديث عن طفرة الحياة عند برجسون، وعن الغريزة عند جاك روسو، وإرادة القوة عند نيتشه وشوبنهاور، والبقاء عند اسبينوزا وداروين والنزعة الديونيزية عند[2] (نيتشه)، وأن الإنسان يخلق ذاته أثناء خلقه لظروف حياته الاقتصادية كما في الفلسفة الماركسية، ويمكن القول بأن كل الفلسفات الحسية والسلوكية والمادية تنكر التجاوز وتجعل من الجسد بشكل واضح أو كامن أساس كل شيء فهو مصدر المعرفة (العقل كمخ أو كصفحة بيضاء سلبية تتراكم عليها المعطيات، والحواس الخمس هي المصدر الوحيد للمعرفة[3]، والإنسان يعرف في إطار احتياجاته المادية. للجسد وجهازه العصبي وغدده ، وبالتالي لا يمكن فصل العواطف عن العقل ، أو

(1)ينظر إشكالية الجسد في الخطاب العربي الاسلامي، ص:110.

(2)ديونيزيوس إله البهجة والعفوية عند الإغريق.

(3)ينظر عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص:52

الجسد عن الروح أو الحقيقة الموضوعية عن الرأي ، أو الذات عن الموضوع ، أو أي شيء عن أي شيء آخر .

يُلاحظ أيضا مركزية الجسد والجنس عند (فرويد)، ففي العديد من الأحيان يستخدم هذا الأخير مفردات الحلولية الكمونية لتفسير السلوك الإنساني مجملا، وكأن الإنسان جسد محض، ودوافع جسدية وجنسية فقط. من هنا كان تركيزه على الأحلام واللاشعور وعلى مراحل تطور جسد الإنسان، وعلاقته بجسده وهي عناصر تسقط الإرادة والاختيار الحر.

إن استخدام الجسد كصورة مجازية، هو محاولة لتجاوز ثنائية الذات والموضوع، وكل الثنائيات الأخرى، ويظهر هذا الاتجاه بحدة في الفلسفة الفينومنولوجية (الظاهراتيَّة)، التي تؤكد أن الذات هي الموضوع والعكس صحيح، حيث يتحدد وجود الذات لا كشيء مستقل، وإنما كجزء من الوجود وقد يظهر هذا الاتجاه بحدة في فلسفة " ميرلوبونتي " الذي حاول أن يحقق مشروع نيتشه، لإزالة الفروق تماما بين الفكر والفعل وبين الجسدي والنفسي.

تبرز من خلال هذا المعطى فكرتان متعارضتان في الفلسفة الغربية بشأن المشكلة الفلسفية للجسد، وهنا يظهر ميرلوبونتي مقابل ديكارت: ويتمثل ذلك في نقد ميرلوبونتي للفهم الديكارتي الذي ذهب إلى تحديد وظيفة السد من خلال تصور ميكانيكي (هذا الجسم بمثابة آلة صنعتها يد لله فكانت من حيث التنظيم تعلو على كل ما في الآلات التي يمكن أن يخترعها البشر)، بينما يوضح ميرلوبونتي في تصوره الفينومينولوجي أن الوعي لا يمكن أن يتحقق خارج الإطار المعيش، حيث تكمن تجربتنا الفعلية داخل العالم من خلال ما ننسجه من علاقات مع الأشياء كما مع الآخرين وهو وعي قصدي في الحضور الفينومينولوجي، وإنما أن أكون أنا

الجسد أتفاعل به اجتماعيا داخل الحياة اليومية. وبهذه المقاربة تتكشف معالم الجسد بما هو الوجه الثابت للإنسان[1].

بداية ينبغي القول، أن العلاقة بالعالم الخارجي مؤكدة بقوة فيما يسمى – حق النظرية الكلاسيكية للشعر – والتي تعني أن الشعر حسب " أرسطو "، محاكاة للطبيعة وأن وظيفته حسب " هوراتيوس" وهي المتعة والفائدة، وسيطلب من الشعر انطلاقا من عصر النهضة، أن يكون جميلا لكن جماله نفسه سيتحدد بحقيقته وإسهامه في الخير، نتذكر هنا بيت الشاعر بوالو : لا شيء أجمل من الحق ، والحق وحده معشوق. ستقوم العصور الحديثة بخلخلة هذا التصور بمنحيين مختلفين، كلاهما مرتبط بالنظرة الجديدة إلى العلمنة المتزايدة للتجربة الدينية، وإلى قدسنةٍ للفن، ملازمة لها.

يقوم المنحى الأول على استعادة إضفاء القيمة على صورة قديمة للفنان المبدع الشبيه بالله المبدع، ينتج مجموعة متناسقة منغلقة على ذاتها ، فالله في الديانة التوحيدية كائن لامتناه يخلق عالما متناهيا والشاعر بمحاكاته يماثل إلها يضع أشياء متناهية، أو إن العبقرية الإنسانية في هذا العالم تحاكي العبقرية المطلقة التي هي أصل عالمنا فيتم الاحتفاظ بفكرة المحاكاة .

تعود فكرة العمل الأدبي باعتباره عالما صغيرا، للظهور منذ بدايات عصر النهضة عند الكاردينال (نيكولا دي كيس) ، حيث كتب في منتصف القرن الخامس عشر "الإنسان إله آخر ...باعتباره مبدعا للفكر والأعمال الفنية[2]". يؤكد ليون باتيسا البيرتي من جهة أن الفنان

(1) ينظر إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص 111 و112.

(2) ينظر تزفيتان : الأدب في خطر فصل نشوء علم الجمال ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال الدار البيضاء

العبقري وهو (يرسم أو ينحت كائنات حية، يتميز كاله آخر بين البشر) [1]، وسيقال في مقابل ذلك إن ذلك الله هو أول الفنانين فيؤكد لاندينو الفلورنسي (ان الله هو الشاعر المطلق، والعالم قصيدته).

أما المنحى الثاني، فيقوم على مبدأ القول بأن الهدف من الشعر ليس محاكاة الطبيعة ولا الإفادة منها أو الإمتاع، بل إبداع الجمال، والجسد شكل من أشكال هذا الجمال، وهذا التأويل لفكرة الجمال، والذي فرض نفسه في القرن الثامن عشر، هو نفسه علمنة لفكرة الألوهية. كما لا يمكن – من جهة أخرى– إثبات الجمال موضوعيا، لأنه صادر عن حكم الذوق، ويكمن إذا في ذاتية القراء وهيهات أن يدرك ذلك؛ لكن بالإمكان التعرف عليه من خلال تناغم عناصر العمل فيه و كونه فنا متناسقا .

المبحث الثالث: (أنساق الحداثة وما بعدها).

نسق الحداثة:

على الرغم من أن الموضوع في الرواية العربية قد احتل مكانة خاصة، في النقد الأدبي العربي المعاصر؛ غير أنه يمكن التوكيد أن موضوع الحداثة الشعرية هو الموضوع الأكثر إشكالية وحرارة ، في ذلك النقد. ولعل هذا ينهض من أهمية الشعر التاريخية ، في الذوق الجمالي العربي ، كما ينهض من أن الحداثة نفسها ، قد طرحت عدة إشكاليات فنية وجمالية، بالنسبة إلى الذوق السائد، من جهة، وبالنسبة إلى مفهوم الشعرية POETICS من جهة أخرى . وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن ما صاحب هذه الحداثة من مقاربات نقدية، ومن خلاف بين مؤيد ومعارض، كان له الأثر الكبير، في تطور النقد المعاصر، وبلورة الكثير من

(1) م. س. ص:42.

مفاهيمه النقدية. ولكن، في المقابل، لم يكن لهذه الحداثة أن تتعمق وتتبلور، لولا ذلك النقد الذي كانت قضية التحديث الشعري إحدى قضاياه الأساسية. ونودُّ أن نسجل في هذا المجال، أن قضية التحديث الشعري قد شغلت النقد الأدبي الحديث، منذ أوائل هذا القرن. أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان التي كانت لها المبادرة الأولى، في الهجوم على كل ما هو تقليدي، في الشعر العربي. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن الأطروحات النقدية، لهذه المدرسة، أكثر أهمية من نتاجها الشعري، ولاسيما في بداياتها الأولى؛ فإن ذلك يعني أن قضية التحديث الشعري قد ظهرت بوصفها قضية نقدية أولاً. وقد يبدو من الطريف أن نشير إلى أن النقد الحديث . والمعاصر طبعاً بعكس النقد العربي القديم ، على هذا المستوى . فبينما كان هذا النقد مدافعاً عن عمود الشعر، والأصول الجمالية المتوارثة ، وحذراً من أي تجديد ، يمكن أن يأتي به شاعر ، حتى فيما يخص الصورة الفنية والمعاني الشعرية ؛ فإن النقد العربي الحديث راح يضيق ذرعاً بما هو تقليدي ونمطي، في الشعر، مثلما راح يدعو إلى ضرورة التفرد والتميز، لا على صعيد موقع التحديث من التراث الشعري فحسب. بل على صعيد الشعراء المعاصرين فيما بينهم أيضاً. ولعل تقويم هذا النص أو ذاك بالتقليدية والنمطية يكون من أكثر التقويمات التي يستخدمها النقد الحديث والمعاصر سلبية.

إن قضية التحديث، إذاً، هي قضية النقد، بقدر ماهي قضية الشعر الحداثي. ولهذا لا غرابة في أن يتأثر كل منهما بالآخر، من حيث التعمق والبلورة؛ ولا غرابة أيضاً في أن تتعدد المقاربات النقدية حول الحداثة ومسوغاتها وأسباب نشوئها ومستوياتها وتياراتها. بحيث إن التعرض لكل ذلك يقتضي بحثاً مطولاً قائماً بذاته. وهو ما لا يستطيع هذا المبحث أن يقوم به، بشكل مسهب. ولهذا، لم يكن بدٌّ من الإيجاز الذي لا يخلّ بموضوعه، هذا ويمكن حصر الأنساق الحداثية في ثلاثة أنواع هي:

1/**النسق الأسطوري**، ويذهب إلى " أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة، أي منذ ظهور "أنشودة المطر" للسياب، في أوساط الخمسينات، وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي، أو الخليلي، في أواخر الأربعينات، وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجاً شبه صوفي

للرؤيا الشعرية" [1]. وبهذا المعنى، فإن النسق الموسيقي ليس له تلك الأهمية التي مرت بنا سابقاً. بل الأهمية الكبرى يتصف بها التعامل الشعري الحداثي مع الواقع، من منظور الأسطورة.

ويرى يوسف اليوسف أن الأسطورة لم تدخل إلى الشعر، لكي تكون "بمثابة عتلة رافعة للقصيدة. وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها"[2]. ولكي يؤكد ذلك ، فإنه يذهب إلى تعداد المنافع الفنية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فيرى أنها خمسة. وهي: تعميق الكيف الدرامي للقصيدة، وإعطاء المفاهيم والتصورات بعداً شخصياً، وإعطاء المضمون بعداً كونياً، والتخلص من الزمن أو تعطيله، والتعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد. [3]

أي أن الأسطورة لم تدخل في بنية النص الحداثي فحسب. بل دخلت أيضاً في بنية الوعي الشعري الحداثي. وبهذا، لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة، أو عزل ذلك الوعي عن الوعي الأسطوري. وهذا ما يقول به الدكتور اسماعيل، حين يؤكد أن الطريقة الأسطورية، أو ما نسميه المنهج الأسطوري، هي التي تجعل للشعر طابعاً مميزاً في باب المعارف الإنسانية، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية، ويجعله شعراً"[4].ومن ذلك، فإن اتباع" هذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني، وإنما هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول"[5]. ولهذا لا غرابة في أن يتم النظر إلى الصورة الفنية، في الشعر، على أنها من آثار الوعي

---

(1) اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980. ص:44.

(2) م . ن . ص:42.

(3) م . س . ص: 43.

(4) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط1، 1981م، ص: 225.

(5) م . ن . ص: 231.

الأسطوري القديم أو بقاياه. وهذا، كما هو معلوم، من أطروحات النقد الأسطوري myth criticism الذي كان نورثروب فراي من أهم ممثليه.

وعلى الرغم من أن إسماعيل لا يميل عادة إلى الأخذ بنسق واحد. بل يأخذ بعدة أنساق معاً. غير أنه في تناوله لهذا النسق أو ذاك، غالباً ما ينساق وراء التعميم الذي يؤدي إلى إعطاء ما هو جزئي أو جانبي بعداً عاماً أو جوهرياً لا يحتمله، بحيث يبدو أن إسماعيل لا يقول إلا بهذا النسق. غير أن الأمر ليس على هذا النحو، وإنما هي الحماسة لما هو مدروس وحسب. وقد ظهر ذلك، في مجمل فصول كتابه "الشعر العربي المعاصر".

وعلى أية حال، فإن القول بجوهرية الأسطورة، في شعر الحداثة، غالباً ما ينهض من اعتبارها شكلاً من أشكال الوعي، وشكلاً من أشكال التصوير الفني. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن ثمة نوعاً من التوحيد بين الوعي الشعري الحداثي والوعي الأسطوري، وبين الصورة الفنية والأسطورة، فإن ذلك يعني أن شعر الحداثة لا يمكن عزله عن الأسطورة، حتى في تناوله للواقع. إذ إن الواقع ينبغي، بحسب ذلك، أن يبدو مؤسطراً في الشعر. والحقيقة أن شعر الحداثة كثيراً ما رأى في الأسطورة حاملاً موضوعياً لتجاربه وتصوراته الشعرية، غير أن القول بذلك شيء، والقول بجوهرية الأسطورة شيء آخر تماماً.

لقد شاع هذا النسق شيوعاً كبيراً، في النقد المعاصر، منذ أن أطلق جبرا إبراهيم جبرا مصطلح "الشعراء التموزيين" سنة1958. وكان يقصد به أدونيس والسياب والخال وحاوي، بالإضافة إليه[1]. وقد تابعه أسعد رزوق. في دراسة هؤلاء الشعراء الخمسة، من منظور الأسطورة التموزية التي تقوم أساسا على الانبعاث من الموت والجدب واليباب[2]. وواقع الحال أن مجمل

(1)جبرا، جبرا إبراهيم: المفازة والبئر والله. مجلة "شعر". العدد: 8/7. صيف1958. ص:57.

(2) م . ن . ص: 59.

المقاربات النقدية لهذا النسق، تنهض أساساً من أسطورة الموت والانبعاث التي بدت وكأنها المحور الذي يتمحور حوله شعر الحداثة، في علاقته بالواقع الاجتماعي والحضاري العربي المعاصر. بمعنى آخر: إن الحديث عن جوهرية الأسطورة ليس في حقيقته سوى حديث عن جوهرية أسطورة الموت والانبعاث أو الأسطورة التموزية حصراً. وهو ما خصصت له ريتا عوض كتاباً مستقلاً[1] ، يدرس تجليات هذه الأسطورة، في شعر الحداثة.

وبشكل عام، يمكن التوكيد أن القائلين بهذا النسق، يذهبون إلى أن مأثرة الحداثة تكمن في تناولها الأسطوري للواقع، بحيث استطاعت أن ترتقي به إلى مستوى الأسطورة. وهي بذلك تكون قد تخلصت من النثرية والتقريرية اللتين تنشآن من التناول الواقعي المباشر. وتكون أيضاً قد ارتقت إلى الكلية من خلال الجزئية، أو كما يقول اليوسف" برهنت الأسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها في وحدة عضوية.... وبذلك استطاع الشاعر المعاصر أن يعانق الكلية والجزئية، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، أن ينجو من النثرية"[2].

2/**النسق الصوري**، ويرى أن دراسة الصورة الفنية، في شعر الحداثة، يمكنها أن تبين مدى الاختلاف بينه وبين الشعر العربي الكلاسيكي والتقليدي المعاصر. وذلك من منظور أن الصورة الفنية جوهرية في الشعر عامة. فيما أن الصورة، على هذا النحو من الأهمية، فإن تبيانها وتبيان علائقها، عبر المدارس الشعرية، يؤدي بالضرورة إلى تبيان الاختلاف الجوهري بين هذه المدارس، مع الإشارة إلى أن الصورة لا تعني ما هو جزئي وحسب . بل تعني ما هو كلي أيضاً. بمعنى أن ثمة صوراً جزئية، كما أن ثمة صوراً كلية.

(1) يُنظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية، بيروت، 1978.ص:174.

(2)اليوسف: المرجع السابق، ص: 4443.

وبما أن الدكتور نعيم اليافي من أهم الدارسين لهذا النسق، فإن الوقوف عند أطروحاته أو بعضها، حول الصورة الحديثة، هو وقوف عند هذا النسق، بشكل أو بآخر.

ينطلق الدكتور اليافي من أن الأشكال البلاغية القديمة إنما هي "أبنية مهدمة استنفدت طاقاتها، وخلقت جدتها، وطال عليها الزمن"[1]. وهي، لذلك، لم تعد ملائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية، مما يقتضي تعاملاً صورياً جديداً. وهو ما أنجزه الشعر الحديث.

أما الصفات التي تتصف بها الصورة الحداثية، أو المعاصرة، بحسب تعبير اليافي، فيمكن إجمالها بالأمور التالية:

أ. تعد الصورة الفنية أحد مكونين اثنين، في القصيدة المعاصرة، وقد عبرت عن تجارب الشعراء رؤية وبناء، أما المكون الثاني فهو الإيقاع.

ب . إن أساس الصورة الفنية يكمن في الخلق، لافي المحاكاة، كما كان سائداً في الشعر العربي، ومن ذلك، فقد تخلت الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة التقليدية في الشرح والتزيين.

ج . أضحت الصورة، في الشعر المعاصر، وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة ما بين الأنا . الآخر، الداخل . الخارج.

د . تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية.

ه . من الصعوبة الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة، في القصيدة المعاصرة[2].

---

(1)اليافي، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. وزارة الثقافة، دمشق، 1982. ص: 8.

(2)اليافي، د. نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة "الموقف الأدبي"، العدد: 256/255. دمشق، 1992. ص:46..

وذلك بالإضافة إلى أن هذه الصورة قد "ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة+ صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة"[1].

وإذا ما قابلنا هذه الصفات بصفات الصورة التقليدية، فإن التطور في الصورة المعاصرة يغدو أكثر وضوحاً. أما هذه الصفات فهي : التعارض بين الفكرة والصورة، والتزينية، وطغيان الصور المفردة جاهزة ومكررة وثابتة، والتفكيك والتراكم والتناقض[2]. وذلك علاوة على الثنائية التي تقوم عليها الصورة التقليدية التي هي محاكاة أولاً. وبهذا المعنى، فإن القفزة النوعية التي قام بها الشعر المعاصر، تجد صداها الأساسي، في الصورة الفنية، ولا غرابة في ذلك، إذ إن الصورة في الشعر هي "أداته الرئيسة في الخلق والتصوير".

غير أن ما تنبغي الإشارة إليه، في هذا المجال، هو أن اليافي لا يرى في الصورة وفي تطويرها مسألة فنية فحسب. بل إنه يرى فيهما أيضاً إحالة على الإطار المعرفي للعصر. أو كما يقول "يعد الإطار المعرفي الفلسفي والثقافي والاجتماعي والفني المهاد التي تأسست عليها تقنيات القصيدة عامة وتقنيات الصورة خاصة"[3]. فتطور الصورة إذاً، لا ينهض مما هو فني وحسب. بل ينهض أيضاً من كل ما ينطوي عليه العصر الحديث وبذلك، فإن الصورة الفنية تمثل المبدع ، بقدر ما تمثل عصره، على كل الأصعدة. ولاشك في أن هذه النظرة تتسم بالحيوية والجدلية. وذلك من خلال ربطها بالصورة الفنية بمجمل العلائق الداخلية والخارجية، وعدم النظر إلى الصورة على أنها ذات مستوى فني وحسب، ولكن اهتمامها الشديد بالصورة، يجعل منها ذات

---

(1) م . ن . ص:26.

(2)اليافي، د. نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.ص: 364.

(3)اليافي: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. ص:46.

بعد جزئي، على الرغم من محاولة هذه النظرة توسيع مفهوم الصورة، ليشمل النص الشعري الحداثي عامة، في أحد مستوياته.

وهكذا نلحظ أن النسق الصوري يرى أن تطور القصيدة المعاصرة ينهض أساساً من تطور تقنيات الصورة الفنية. ولا يمكن لأي تجديد، مهما يكن مستواه ، إلا أن ينعكس في الصورة، أو الأصح: لا يمكن إلا أن يطال الصورة أولاً، وما ذلك إلا لأن الصورة هي الأداة الرئيسية أو الجوهرية في الشعر.

3/**النسق الرؤيوي:** ويرى أن ما هو جوهري، في شعر الحداثة، يكمن أولاً في الرؤيا. فالرؤيا الحداثية هي التي تسوغ وجود الحداثة، وليس المستويات الفنية أو الشكلية. ويتم التوكيد في هذا النسق، أن الشعر العربي الكلاسيكي هو، في المقام الأول، شعر رؤية؛ على حين أن شعر الحداثة هو شعر رؤيا، ويؤكد الدكتور غالي شكري "أن كلمة الرؤيا . إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ . لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث"[1]. ويربط شكري بين الرؤيا المأساوية القاتمة وبين الغموض الذي يتسم به هذا الشعر، مؤكداً أن "ليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق"[2]. ومن ذلك فإن أهمية هذا الشعر وتميزه يقومان أولاً على تحوله من الرؤية إلى الرؤيا. ولعل هذا ما دفع أدونيس إلى تعريف الشعر الحداثي بقوله: "إنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[3]. وبما أن

(1)شكري، د. غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:2، 1978. ص: 13.

(2)نفسه، ص: 12.

(3)أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت ، ط:3، 1983. ص:9.

الأمر على هذا النحو، فلا ينبغي "أن نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها. بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه"[1].

ويختلف القائلون بهذا النسق حول طبيعة الرؤيا، في الحداثة الشعرية، وهل هي رؤيا مأساوية، أو ثورية، أو ميتافيزيقية. ومن دون أن ندخل في تفصيلات هذه الرؤى، يمكن القول إن شعراء مجلة "شعر" ونقادها يميلون إلى اعتبار أن الميتافيزيقا هي الأساس الأول في كل شعر عظيم[2]. وغالباً ما تتم المزاوجة بين الرؤيا الميتافيزيقية والرؤيا المأساوية؛ على حين أن نقاد الواقعية كانوا يميلون إلى الرؤيا الثورية. مع الإشارة إلى أن هؤلاء يفضلون استخدام مصطلح "المضمون" على استخدام مصطلح "الرؤيا". ويؤكدون، في الوقت نفسه، أن الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون ذا مضمون عظيم. وفي كلتا الحالتين، فإن هذا النسق يبحث عن الجوهري في شعر الحداثة، خارج المستويات الفنية، وإن يكن هذا الجوهري لا يمكن إلا أن يظهر من خلال هذه المستويات بمعنى أن الحداثة هي موقف رؤيوي أولاً. ومن دون هذا الموقف تغدو الحداثة مجرد نقلة شكلية لا طائل منها.

ونودّ أن نتوقف، في هذا المجال، عند تحديد أدونيس لشعر الحداثة. إذ إنه يمثل وجهة النظر الرؤيوية، بشكل عام.

يرى أدونيس أن هذا الشعر يتخلى عن عدة أمور، تمنعه من أن يكون حداثياً. وهي:

آ **-** التخلي عن الحادثة، لأن ثمة تنافراً بين الحادثة والشعر.

ب - التخلي عن الواقعية التي تحيل على التعامل النثري العادي، واستخدام الكلمات وفقاً لدلالاتها المألوفة.

(1) م . س . ص:12.

(2) باروت: المرجع السابق، ص:5245.

ج. التخلي عن الجزئية والميل إلى التعبير عن كلية التجربة الإنسانية.

د. التخلي عن الرؤية الأفقية، والميل إلى الغوص فيما وراء الظواهر والأشياء.

هـ. التخلي عن التفكك البنائي[1].

إن التخلي عن كل ذلك يعني الانطلاق من الرؤيا. مثلما يعني الدخول في عالم الشعر الحقيقي والخالد الذي هو كشف وارتياد للمجاهيل، أو كما يقول أدونيس " إن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يُبحث عنه، جوهرياً، في فوضى الشكل ولافي التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف"[2].

وقد يبدو أن تركيز أدونيس، ومن ورائه النسق الرؤيوي ، على الرؤيا بوصفها جوهرية، قد أدى إلى إهمال الشكل الفني لشعر الحداثة. غير أن واقع الحال عكس ذلك تماماً.

فقد تم إيلاء الشكل أهمية خاصة، في هذا النسق، أو الأصح أن نقول إنه قد تم النظر إلى الشكل والرؤيا بوصفها مضموناً على أنهما يشكلان وحدة لاانفصام فيها. يقول أدونيس، في ذلك "فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي. وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تُستَشف في هذه الوحدة"[3]. فأهمية الرؤيا لا تلغي أهمية الشكل، وإنما تكمن المسألة في المنطلق الأول. أي هل الحداثة موقف أولاً، أو أنها شكل أولاً. ولقد أجاب هذا النسق عن ذلك، بأن الموقف أو الرؤيا هي الأساس الجوهري في الحداثة. وبما أنه كذلك، فلا يمكن إلا أن يفرض شكله الخاص به. ومن المعلوم أن التجريبية الشكلانية هي أساس نتاج شعراء الرؤيا. وقد يبدو من الطريف، هنا، أن من يذهب إلى أن

(1)أدونيس: المرجع السابق، ص:10-13..

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص:14.

(3)أدونيس، زمن الشعر، ص:15.

الرؤيا هي الجوهري في الحداثة، يقع في الاهتمام بما هو شكلاني؛ إلا أن الطرافة تتلاشى ، حين نؤكد أن قيام الرؤيا مما هو حدسي ميتافيزيقي غرائبي، بالنسبة إلى أولئك الشعراء، يتكامل والبحث عن أشكال غرائبية.

ونرى لزاماً علينا أن نشير إلى أنه إذا كان أدونيس . وشعراء الرؤيا أيضاً . قد ذهب إلى ضرورة أن تكون الرؤيا، بوصفها مضموناً، حدسية وميتافيزيقية، فإن الكثيرين من النقاد والشعراء . ولاسيما القائلين بالواقعية . قد رفضوا هذا الطرح لمفهوم الرؤيا، معتبرين أن الرؤيا الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة أن يصدر منها، وأن يعمقها في الواقع والنص معاً. يقول أحمد يوسف داود، في معرض رده على أدونيس "فالإبداع لا يكون بالرؤيا/الإلهام/حسّ النبوّة وإنما بالرؤية/المعرفة. وهكذا لا تنفصل اللغة عن أصولها إلا بمقدار انفصال الممكن عن الراهن"[1]. أو بمعنى آخر: ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية. ولهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدعيها شعراء الرؤيا ليست في حقيقتها، سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة.

تلك هي الأنساق التي سادت النقد المعاصر، في مقاربته لما هو جوهري في الحداثة الشعرية. حيث اهتم كل نسق بأحد جوانب الحداثة، وجعل منه جوهرياً، بالنسبة إلى الجوانب الأخرى.

وإذا ما كنا قد أوجزنا القول في هذه الأنساق، فإننا قد حاولنا أن نعطي، قدر الإمكان، صورة كلية عامة عنها. ونرجو أن نكون قد استطعنا ذلك. ويبقى السؤال ما الإشكالية التي تعانيها هذه الأنساق منفردة ومجتمعة؟.

(1) داود، أحمد يوسف : لغة الشعر. وزارة الثقافة، دمشق، 1980.ص: 254.

لقد تحرر نسق الحداثة كثيرا من الروح واستقل وأصبح يبرز للوجود ينكشف ويعرض بكثافة، كما أن الجسد أصبح يحقق الخصوصية الفردية ويقصد بالفردية قيمة اجتماعية ومجموعة حقوق، حتى أن مطلب احترام كرامة الإنسان أصبح يعني احترام جسده أولا وقبل كل شيء.

إن العناية بالجسد في مضمونها العام هي العناية والمحافظة على سائر القوى الجسدية (الصحة، الراحة، الرياضة) المحافظة على الجسد الطبيعي والتوازن الطبيعي، فجسد الحداثة بهذا المنظور جسد مجتمع استهلاكي إن الحداثة ترى أن الفرد مالك وسيد لجسده. على أن منزلة الجسد (جسد الحداثة) لا تخلو من إشكال لنُشر إذا إلى أحد جوانبه، فجسد الحداثة الذي تحرر كثيرا من القيود الروحية والأخلاقية وأصبح يتمتع بقدرات كبيرة صار محل استغلال جديد، هو استغلال مجتمع الاستهلاك ضمن منطق السوق، كما وضح ذلك كل من "فوكو" و"رولان بارت"[1] .

يتعرض "فوكو" إلى أن بعض أشكال السيطرة الحديثة على الجسد ويبين مثلا كيف ينزل الجسد في المجال السياسي وكيف تمارس علاقات السلطة المبثوثة في كل أجهزة المجتمع والمؤسسات صيغة واضحة أو خفية على الجسد فتطبعه وتستثمره وترغمه على شتى الأعمال والانضباطات والغاية من كل ذلك هي الحصول على أجساد طيعة منقادة وقابلة للاستعمال.

من ناحيته يدرس "رولان بارت" جسد الإشهار وهو إحدى عينات جسد ما يسمى بمجتمع الاستهلاك مستخلصا بأن عارضة الأزياء مثلا لا تعرض جسدها حقا ولا جمالها وإنما شكلا صوريا محضا أو نموذجا تم ضبطه بصفة مسبقة ومجردة حيث ينحل المحسوس في الدال.

(1)ينظر اشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص:73.

جسد ما بعد الحداثة:

شهدت الحداثة تقهقرا "للمثال الزهدي"، لأنها عملت على تحقيق المصالحة بين الإنسان وجسده، وعلى العناية به وجعله أحد رموز الفردانية، وسيادة الذات على ذاتها، فضاعت جهود المحافظة عليه وعلى التوازن الصحي والطبيعي. أما ما بعد الحداثة فإنها أعطت تحولا آخر للمنظور، إذ أنها لا تركز على الحفاظ على الصحة فقط، وإنما اتجهت إلى سبيل آخر وهو تغيير

شكل الجسد لا المحافظة عليه فحسب. ومن هنا بإمكاننا القول بأنّ ما قبل الحداثة هي فترة الفرار من الجسد واحتقاره للتركيز على الروح بينما أن الحداثة هي رد الاعتبار إلى الجسد وتحريره وتنمية قدراته والحفاظ على توازنه الصحي الطبيعي، أما ما بعد الحداثة فهي مرحلة تهدف إلى تغيير الجسد، فالجراحة الجسدية وغرس الأعضاء البشرية الصناعية، وانتقاء الخلايا الأصلية من أجل إعادة إنتاج جزء أو عضو بشري هي بعض مظاهر هذه الطفرة الحداثية (ما بعد الحداثة)

الرمز:

لقد كان الرمز أهمية بالغة الأثر في التعبير عند الصوفية اعتبارا من الكون يخاطبهم بلغة الرمز ، المبثوثة في كل جزء من هذا الوجود بدءا بالكون (العالم الأكبر) و انتهاء بالإنسان (العالم الأصغر).

يقول ابن عربي« فأشار إلى ..... أنه فطر على أن لا يكلم أحدا إلا رمزا ».[1]

يقول النفري « إن لم تقف وراء الوصف، أخذك الوصف »[2].

ويقول أيضا « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة »[3]

لقد أبدع هؤلاء استخداماتٍ شتىً للأنساق الرمزية في هذا السياق، والتي انصرفت في مجملها إلى إماطة اللثام عن المعنى الكامن أو الحقيقي للأشياء، من خلال عملية التأويل، الذي يعني حرفيا رد الشيء إلى أصله وبداياته، حيث إنه ليس في هذا الوجود ما هو عين ذاته على التحقيق، بل لكل ظاهر باطن، فالعملية التأويلية إذن، ترمي إلى تجاوز الظاهر نحو الباطن،

(1) أدونيس، الصوفية والسرياليّة، ص:15.

(2)أدونيس، الصوفية والسرياليّة، ص:15.

(3)أدونيس، الصوفية والسرياليّة، ص:15.

واختراق الواقع الخارجي الى الداخلي [1]، ولقد أعطي « القول بالباطن للدين حركية لا تنتهي » [2]؛ لكن التأويل ظل مرتبطا بعارف يدرك المعني الباطن، وللوصول إلى الحقيقة غير المتناهية كان لابد من تجاوز العقل وتعطيله، في حين تتحرك فاعلية القلب، هذا الأخير فرض على التجربة الصوفية سبيلا جديدا في التعبير، كاشفا أن هناك مفاهيم جوهرية لا تحيط بها اللغة لأنها لا تتواءم وهذا المنظور، وبالتالي « لم يكن بد من خلق لغة ثانية ، داخل اللغة الأولى هي لغة الرمز و الإشارة »[3] .

غير أن الفقهاء و من دار في فلكهم لم يهتدوا إلى حقيقة هذه الجدلية بين الظاهر والباطن، ففسروها بأنها تعني الاتحاد بين الإنسان والله أو الحلول (حلول الله في الإنسان) وهو تفسير خطأه أدونيس وغيره. ذلك أن للعلاقة بين الباطن والظاهر، حسب هذه الجدلية، لا تعني أن أحدهما هو عين الأخر؛ وإنما تعني أن الباطن هو الأصل وأن الظاهر صورة له[4]. وهكذا شكل الرمز قيمة استراتيجية في التعبير الصوفي عن باطن الأشياء، ورؤية جديدة فتحت ما غلق من معان ودلالات. فتوسل بها من جاء بعدهم من وراء الحداثة، متأثرين نظرتهم هذه، من ناحية ومن ناحية أخرى مستلهمين ما وقفت عليه أدبيات الغربيين.

إن الرمز نفسه كما يرى عز الدين إسماعيل:« مصدر قوة في اللغة الشعرية عند ما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها، وهو إلى جانب ذلك دليل جامع لكثير

(1)أنظر كتاب ثلاث حكماء مسلمين ص 136 _ 137 .

(2)الثابت و المتحول ج 2 ص 91 .

(3)الثابت و المتحول ج 2 ص 95 .

(4)الثابت و المتحول ج 2 ص: 92 .

من القيم الحضارية لأمة من الأمم »[1]. ويستعمل الرمز كأحد خصائص الجمال الأساسية سواء منه الأسطوري، أو الديني أو التاريخي. مستعملين الجسد كرمز. استطاعت الصوفية العارفة أن تمتاز عن غيرها في أنها تعاملت مع عالم الجسد وعالم الروح وفق ما يسمى في التصور الصوفي بالانفصام والاغتراب الباطني الروحي الذي جعل من الوجود الصوفي في عالم الكون يقوم على حقيقة مفادها بأن " وجوده مؤسس على مبدأ الانفصام والاغتراب عن أصوله البدائية التي هي الألوهية – أصل الروح– و– الطبيعة الترابية – أصل الجسد"[2]. هنا فُهمت مفردات الروح والنفس والذات في الفلسفة الإسلامية كنقيض للجسد، لذا توجهت إلى إقصائه والانتقاص من قبعته وكينونته وقد أسس على هذا الأصل، فاستحال الجسد بموجب ذلك مصدرا للشر والجهل، اعتبارا من أن كينونته لم يتم التعرف عليها، أو جعله عائقا يعيق النفس أو الروح في رقيها وبلوغ كمالها العقلي المنشود.

هذا وإذا ما انتقلنا إلى الخطاب الديني الإسلامي، نجد خلطا كبيرا على مستوى النظرة إلى الجسد وعلاقته بالروح، حيث لا تحتل المفردات سوى مجالٍ هامشيٍّ وضيقٍ، إنهما مصطلحان يقعان في زاوية الظل؛ إذ لا يمكن أن يُتَوصَّل بشأنهما إلى مفهوم علمي واضح وجلي، أو معرفة محددة موثوقة، فَتُثار حولهما تساؤلات متناقضة ومتضاربة دون تحديد صحيح لماهيتهما.

(1)عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص: 196 .

(2) منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محي الدين بن عربي ط 1، 1988 الرباط ،ص:10.

*علي حرب: كاتب وفيلسوف لبناني.

يرى علي حرب* "أن الجسد كائن موجود ومعطى ثابت لا يمكن أن نتكلم عليه من منظور أنه مشكلة بصدد البحث، بل علينا أن نقتنع أو لا بوجوده، ثم نتساءل هل هو موضوع أم إشكالية"[1]، ذلك أن الجسد هو أساس كل إدراك، وهو النافذة المباشرة المطلة على الأشياء، فإذا كان الكلام معبرا عن الفكر، فالجسد معبّر عن الواقع.

التداخل النصي:

إن حوار النصوص وانفتاحها على بعضها قديم قدم الممارسة النصية ذاتها. يرى البعض[2] أن الشعرية العربية القديمة تعد بحق منجما غنيا يزخر بهذا الانفتاح المشرع، وذلك لتعدد قراءتها، ونمطيّة النصوص العربية القديمة، لقد جعل إشراف سلطة التوجيه النقدي الممارسة عليها، الارتباط في أغلب الأحيان بين النصوص بعضها ببعض يؤسس على مفهوم الاجترار والوفاء

(1) إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص:18.

(2) على غرار د خالد بلقاسم

للسابق أو القديم فمن خلال القراءات المتعددة نتأكد من وجود هذه التداخلات النصية التي عمل جيرار جينيت في كتابة palimpsestes على تحليلها، حيث عرف النص على أنه : «كل نص ينشأ من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر ».

إذن كانت الممارسة النصية ترى في التكرار صونا للكلام من النفاد، وهي مسألة تنطوي في جوهرها على مفهوم التناص، وعلى تقديس للماضي، وهذا التقديس أسند إلى التقليد سلطة على العقل، فأصبح التقليد « الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه»[1] ويظهر هذا بشكل جلي في عودة التقديم الطَّلَلِي في زمن، لم يعد للأطلال، وللنوق أو النؤي أو الترحال أي لزوم، وهذه صورة تؤكد بامتياز سيطرة المجرد والذهني على الجسد الحي للقصيدة العربية، فالماضي له حقوق بل له سائر الحقوق، وهو يعيد نفسه دائما بشكل أو بآخر .

يرى أدونيس أن القصيدة الحديثة نص مفتوح على إمكانات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، وهذا الانفتاح يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه[2]، ما يعني أن النص الشعري المفتوح حقل واسع من الدلالات التي تتشظّى وتنتشر في كل اتجاه وهي تبوح دون أن تتكلم، وبما أن النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشر قريب من الغموض، فهو بالأساس نص مراوغ بحكم الانزياح، وذلك يجعله قابلا للقراءة المتعددة .

لقد صارت القراءة تعني إقامة علاقة من نوع حميم بين القارئ والمقروء، وعنت المقروئية جسدية إلى حد ما[3]، فلكى تتم القراءة لابد من حضور طرفيها (النص، القارئ) حضورا

(1)م . س . ص: 19 .

(2) فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص: 183.

(3) وهو ما يقرره رولان بارت في كتابة " لذة النص "

حواريا تفاعليا، ولا يتم ذلك إلا إذا كان الطرف الأول _ النص _ ثريا، وكان الثاني _ القارئ_ عاشقا، وهو نفس ما يقرره حسن نجمي حين يقول : « إن علاقة القارئ بالنص هي علاقة مزدوجة من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، هنا يتأسس الحوار والتبادل»[1].

بالمقابل ينشأ عن هذا الانفتاح الشاسع للنص، تناصات مع نصوص أخرى، فلا تناص من دون نص غائب ولا نص من دون تناص، ويبدو أن أول من استخدم التناص جوليا هي كريستينا حيث حددت النص على أنه فسيفساء من الاستشهادات، وامتصاص وتحويل من نصوص أُخرى، فأي نص جديد هو تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة، فيغدو النص الحاضر خلاصة لعدد النصوص التي امَّحت الحدود بينها، حيث لا يبقي بين النص والنصوص الأخرى سوى المادة، وبعض الآثار التي تشي بالنص الغائب، وعليه فالتناص يلغي الملكية الخاصة المؤلف، وهو جوهر نظرية (موت المؤلف). ذلك أن هجرة النص من نص الى آخر أو من فضاء إلى فضاء هجرة اختراقية تحولية، فهو يسافر من نصه إلى نص آخر وفضاء آخر وزمن آخر وبالتالي يعيد إنتاج معناه ومبناه ودلالته وشكله وحجمه.

يعتبر أدونيس من رواد الشعر الحر، في مفهومه الجديد حيث يختلف عن المفهوم الكلاسيكي والرومنسي، فقد أعاد النظر – رفقة نخبة – من الرواد[2] في المقاييس السابقة من لغة الشعرية، وموسيقاها، وقافيها، ومعانيها الشعرية، وغيرها على أنه لم يتلَّخص من سائر المقاييس، وإنما عدَّل في بعضها وأضاف مقاييس جديدة أيضا، وعليه خلص إلى مفهوم جديد على مستوى الشكل والمضمون، حيث صار الشعر عالما جديدا وتصورا مختلفا، لا يعكس

(1) شعرية الفضاء : المتخيل والهوية في الرواية العربية د : حسن نجمي، المركز الثقافي العربي 2000، ص:184.

(2)مثل يوسف الخال ، السياب ، البياتي ، نازك الملائكة .

داخلا، ولا يماثل خارجا، إنه رؤيا جديدة وخلق وإبداع تمثل وعي الشاعر وفهمه لقضايا الحياة والفن، يقول أدونيس : « الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا، أي من له رسالة، ومن لا رسالة له ليس بشاعر »[1]. لقد تحول الشعر من محاكاة للطبيعة، ومن فن يقتضي الالتزام بالموروث الثقافي إلى أبعاده القصوى، إلى رؤيا وتصور وتجربة واعية تسعى إلى الإحاطة بالوجود وفهم الحياة عميقا .

في دراسة أدونيس للشعر العربي القديم ما يميط اللثام عن فهمه للشعر من حيث أنه لغة شعرية ومجاز ، ومن حيث هو خروج عن المألوف وتعبير عن المكبوت والمسكوت عنه، ويتضح هذا بجلاء في الموروث الصوفي الضخم الذي ظل لعقود حبيس الأفكار المسبقة والتصورات القبلية التي أسهمت منذ وقت طويل في تحنيطه وإدراجه ضمن خانة الهامشي[2]. وفي تحديده لماهية التراث، حاول أدونيس أن يؤصِّل لمفهوم هذا الأخير، فهو يقرر أنه كامن في الأصول أي في الشعر الجاهلي، والقرآن والحديث، في حين يجعل كلا من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للأصل الأول، فيقرر أيضا أن الأصل الأول هو الثابت وكل قراءة ناشئة تدخل في خانة المتحول؛ بيد أنه سيستدرك قائلا :« ففي الثابت ما يكون متحولا و ي المتحول ما يكون ثابتا »[3]، حينما يهتدي إلى أن العلاقة بين الثابت والمتحول، علاقة تفاعل وتداخل واتصال وتناغم .

ويؤكد في ذات الوقت حينما يقول : « ليس التراث كتلة موجود في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه، والارتباط، وإنما هو حياتنا نفسه نمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا

(1)الثابت والمتحول ج 4، ص :37 .

(2)أنظر مفهوم الشعر، ص: 10.

(3)أنظر مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرص، ص: 15 .

نفسه، واندفاعنا »[1]. لقد أصبح عنده حياة الإنسان نفسه، فهو يقدر أن الثابت في سيرورة نحو التحول والحركة؛ ولكنه مقابل ذلك حينما يمعن النظر ويجعل التفكير في الحداثة يرى أنها قد بدأت سياسيا بتأسيس الدولة الأموية، بينما اتضحت فكريا بظهور حركة التأويل، والمدارس الفلسفية المختلفة[2]، حيث يتمثل ذلك سياسيا من خلال الصراع بين النظام القائم حينها، والحركات الثورية ضده من جهة، أما فكريا ففي الخروج عن التقليد وعلى الموروث في إلغاء النمطية والنموذجية شعرا ونثرا على حدا سواء[3]، وبناءً عليه، لم يعد علم الجمال بالنسبة إليه علم جمال النموذج أو الثابت، بل علم جمال الإبداع أو المتغير، والإبداع هو تأسيس للإنسان والوجود في أفق البحث والتساؤل، بتعبير آخر، أخذ الإنسان يمارس بنفسه عملية الخلق.

يقول أدونيس: « إن الحداثة ليست انتقال من البحر إلى التفعيلة أو من البيت إلى السطر، والتحرر من القافية الموحدة، الحداثة موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلا ومضمونا »[4]. أي إنها وعي جديد بالأشياء والأدوات والحياة وكيفية تناول ذلك بحسب متطلبات الحياة، إنها تطور عقلي وتوغل في روح العصر وموقف جديد من قضايا الوجود، إنها نظرة شمولية لا تأتي إلا إذا تجاوز الشاعر، الموقف الفني الكلاسيكي والصروح التي تأسست عليه .

إن الشعر – عند أدونيس – لا يخدم نظاما سياسيا معنيا أو قالبا اجتماعيا محددا، وإلا كان مجرد بيان سياسي، أو حدث اجتماعي، بل إنه هاجس كوني، إنساني، إنه توأم الإنسان،

(1)كلام البدايات ، أدونيس ، دار الآداب بيروت ط1 ،1989، ص: 145 .

(2)أنظر : الثابت والمتحول ج 4، ص: 5 .

(3)أنظر :الثابت والمتحول ج 4، ص :.5

(4) مفهوم الشعر، ص: 22 .

تغذيه الموهبة من حيث هي استعداد فطري، لكنها لا تكفي لوحدها، إذ لابد من تجربة ثقافية تغنيها، وعلى هذا يمكن أن تشمل المعارف المختلفة، ولا تقف على باب المعرفة الأدبية وحدها. ويتفق أدونيس مع يوسف الخال ، فيقرر أنه : « لا يمكن أن تقوم لشعب ما ثقافة بذاتها و لذاته في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى [1]. فعندما يكون الشعر غريزة شعب ما وفطرته تتعلق بوجوده وماهيته، يصبح قوام شخصيته وجوهرها، أو قل يتقمص قداسة ما، ولذلك " ندرك أن القرآن حين تحدى الشعر الجاهلي إنما تحدى أعظم رمز عربي لذلك لم يجد العرب ما يشبهون القرآن به غير الشعر"[2].

لقد صنع أدونيس من نصه الشعري، ذاتا على مقاس أنثوي وهذا ما دفع إلى وصف أعماله، بأنها كتابة بالجسد، كتابة بأخص خصائصه، لقد اعتمد لغة خاصة، تألق فيها التعبير، وتوهجت فيها الدلالة، فكشفت في ذات السياق عن صورة المرأة المدينة، والمدينة عند أدونيس – أنثى – هي مدينة لم توجد، ولم تخلق ولن تصل إلى الكمال، لأنها تظل دائما في حالة خلق وإبداع، ولا يوجد عنده نمط محدد أو نموذج بعينه ، ولكنها كلما تشكلت أو حاولت ذلك بعثرت لتعيد خلق ذاتها من جديد ولملمة تضاريسها المحيطة .

تعد المدن منذ القديم رموزا للنساء بصورة عامة (أثينا، طيبة، قرطاجة) وغيرهم. من السهل أن يتوحد الجسد البشري الأنثوي بجسد المدينة لاشتراك الجسدين في التأنيث، هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى، ففي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ من المدن فتحا واجْتِياحا واغتصابا لها ولنسائها. هذا ولقد استعار أدونيس صفات المرأة للمدينة، وصفات المكان للمرأة،

(1) مفهوم الشعر، ص: 60 .

(2) الثابت و المتحول ، الجزء 2 ، ص: 45 .

فجعل لها « أقاليم ومنعرجات وتضاريس »[1]. لقد قام بتأنيث المكان، مقررا ما كان محي الدين بن عربي قد قرره من قبل (كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه) .

المرأة في عالم الأدب الذكوري ليست سوى سدا أخرسا لا يرجى منه سوى الجنس وعليه فإنّ: " كل ما نتلقاه من أدب وتراث عن المرأة هو ناتج هذه الصورة الخرساء لذلك الجسد النائي. وهذه ليلى وعزّة وبثينة من المعشوقات الهلاميات مثل: اللات والعزّى ومناة ممّن لم نسمع لهن صوتا ولم نتصور وجودهن الفاعل لأنّ اللغة لم تردهن للكلام، وإنّما أرادت سكوتهن وتعليقهنّ في سماء الخيال المجنّح"[2].

وبما أن الجسد مجرّد من العلامات فإن طرائق التعامل الثقافي مع جسد الأنوثة سوف يدلنا على موقع هذا الجسد داخل هذه الثقافة، وجسد الأنثى ليس له حاملا لسر الأنوثة وجمالها كما تعرضه علينا النصوص الأدبية وغير الأدبية في الثقافة العربية " فليس كل ما في الجسد مطلوبا أو شرا للأنوثة بل إنّ بعضه مضاد ومناف للأنوثة. مثل العقل، واللسان، والعضلية الجسدية الرامزة للقوة وهذه كلها -إن وجدت- فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى، وتجري دائما إزالتها وتغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها"[3]، والثقافة العربية تفرق بين المذكر والمؤنث، بل وتفرق أيضا بين جسديهما، لذلك نجد أن " المذكر له من اللغة ومن الثقافة ومن الجسد غير ما للمؤنث له الأسس والأرقى والفضل ولها ما دون ذلك[4].

(1)خالد بلقاسم أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 127 .

(2)عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت 2006 طبعة 2، ص:39.

(3) المرجع السابق: ص:51.

(4) المرجع نفسه، ص:54.

لقد جعلت الثقافة العربية ذات السلة الذكورية جسد المؤنث مادة ثقافية تمارس فيها فحولتها بالشكل الذي تشاء، وبالمقابل " تمنع الثقافة الجسد المؤنث من حقه الطبيعي في إرسال إشارات عاقلة، إنه جسد محصور حصرا قاطعا في لغة واحدة، لغة تحتمل إشارات الإثارة الشبقية فحسب، وإذا خرج هذا الجسد عن هذه الإشارات أو عجز عن إرسال هذا النوع من الإشارات أو عجز عن إرسال هذا النوع من الإشارات، فإن كل ما يصدر عنه حينئذ هو إشارات خاضعة للتحويل والتأويل وهي إما أن تكون كيدا أو حماقة"[1].

لعل المشكلة الأساسية التي تسببت في رفض التعبير عن الجسد في الثقافة العربية، هو وجود نظرة دونية للجسد تدعوه للانضباط والاحتشام بشكل مبالغ فيه، إن سوء فهم الجسد واضح للعيان فالتعبير عن الجسد لا يعني المادية والابتذال، فهذا فهم خاطئ يعود أساسا لوجود خلل في فهم ثنائية الجسد والروح —والثقافة العربية لم تستوعب بعد أن " الكائن البشري شخص متجسد، فدون جسم لن يكون له جسد أبدا"[2].

إن الثقافة العربية تملك مسبقا أفكارا ومعتقدات سيئة عن الجسد والإنسان العربي غير متصالح مع جسده، والمرأة بالنسبة له ليست سوى جنس، فقد " ربط العرب بين الحبّ والروح، وآمنوا بأنّ الحب روحي خالص كحب الله وحب الوطن ... ثم هبطوا بالجنس والجسد إلى الرغبات الأرضية الحيوانية التي يجب ألاّ تلوث المشاعر السامية"[3].

(1) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2006 ط2، ص:83.

(2)ميشيلا مارزانو: فلسفة الجسد؟، ترجمة نبيل أبوصعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 2011، طبعة 1، ص:11.

(3)نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة 2006 طبعة 2، ص:99.

لقد أعلن الجسد ثورته في الأدب العربي المعاصر، واقتحمت المرأة عالما ذكوريا خالصا، فظهرت نساء يكتبن عن الشهوة والجنس، وختان البنات، والاغتصاب وغيرها من مسائل الجسد، وهذا النوع من الأدب جعل من الجسد موضوعه الأساسي، ليس أدبا إيردوسيا وشبقيا بالضرورة. وليس غرضه غرض الجسد والشبق الجنسي، إنما هو في أغلبه أبعد من ذلك بكثير. فقصص وروايات "نوال السعداوي" مثلا ليست شبقية بقدر ما هي تعبير عن معاناة الجسد الأنثوي في المجتمع العربي: العنف، الاغتصاب، ختان البنات، الدعارة، وهي ككل النساء الكاتبات في هذا الموضوع تحاول تعرية المجتمع الذكوري الذي ارتكبت فيه جرائم شنيعة في حق جسد الأنثى وبالتالي في حق كيانها الإنساني .

إن توظيف "المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها –كما فعل على مدى قرون متوالية– ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم) هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية"[1] .

إن هذا الجسد المحظور أدبيا، شديد الحضور في الحياة الاجتماعية وفي وسائل الإعلام وفي الكتب العلمية، لكن عندما يدخل الأدب يصبح موضوع نقاش ساخن لقد وجد "أدب الجسد" مقاومة شرسة منذ " ألف ليلة ولية"، وهو ما يعود في جزء منه إلى غلبة النظرة الأخلاقية اتجاه الفن، ذلك أن الحديث عن مفاتن جسد المرأة ، معروف في الشعر الجاهلي وقد انتج معجما خاصا، يمكن إحصاء كلماته، ودلالاتها المتشابهة، ومن ثمة الوصول إلى معجم

(1)عبد الله الغذامي : المرأة واللغة: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت 2008، طبعة 4، ص:8.

لجمالية هذا الجسد، وقد أسهب الجاحظ في هذا فقال « وقالوا : مدمجة الخصر، لذيذة العناق، طيبة النكهة، حلوة العينين، ساحرة الطرف .....كأن عنقها إبريق فضة »[1].

شكل الجسد عند أدونيس عالما لا حدود له، فأنشأ لغة خاصة من حيث التوليد الدلالي والصور الذهنية غير المحددة. فالقصيدة هكذا تبنى على قراءة الجسد – الأنثوي – بوصفه نصا مفتوحا، وموضوعا لحقيقتها المطلقة، ونواة هذا الجسد الجوهرية ومحورها الأساسي يكمن في الأنوثة، فأين تكمن الأنوثة في جسد المرأة ؟. في هذا السياق يقول الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) « ليس هناك من جوهر للمرأة – الأنثى – لأن المرأة تزيح وتنزاح عن نفسها لا وجود للحقيقة، ولا وجود لحقيقة المرأة »[2]، فلو وجدت هذه الحقيقة لانْتهى انفتاح النص وتوحدت القراءات في نسق مفرد، وانتحر التأويل، وأجبر التناص على التقاعد. وهي أيضا (الأنثى) : « وليمة جسدية تملأ الكون بشهوة النور والبريق والاصطخاب »[3]، وهي أيضا مساحات لا تنتهي حتى الظلال فيها ملونة حيث جمال المرأة كجمال الأرض لذة أبدية العين والأذن واللسان »[4] فمظاهر الجمال في المرأة تقترن برموز الخصب والنماء والتعدد، والانفتاح والعذرية في الطبيعة.

إن القصيدة جسد مرسوم بالكلمات، وهي صورة لجسد أحضرته الذكريات للنص، لها زينتها وحليها التي تصنع جمالها متمثلة في الوسائل البلاغية من استعارة ومجاز وتشبيه وكتابة، أي: كل ما يسهم في رسم تلك الصورة الجمالية من كلمات، والمرأة بوصفها جسدا لها زينتها

(1) رسائل الجاحظ ج 4 تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل بيروت 1990 ص: 163 .

(2) نقلا عن فريد الزاهي ، الحكاية و المتخيل 1991، ص: 130.

(3) يمظر شعرية المرأة و أنوثة القصيدة : أحمد حيدوش دمشق ، اتحاد الكتاب العرب 2000 ، ص: 89.

(4) يمظر شعرية المرأة و أنوثة القصيدة : أحمد حيدوش دمشق ، اتحاد الكتاب العرب 2000 ، ص: 89.

التي تزداد بها جمالا وبهاء . يحتفي الأدب المتمركز حول الأنثى عموما، بجسد المرأة، ويعطيه أولوية معرفية؛ فجسد المرأة حسب النظرية النقدية المتمركزة حول الأنثى منفتح متعدد، لذا فهو يتحدى المعنى المغلق، والتمركز حول اللغة، وفي التفرقة بين العمل (المغلق) والنص المنفتح يشبه بجسد المرأة، أما التناص أي تداخل النصوص، فهو طبقا لذات النظرية عبارة عن حركة أنثوية.

ينبغي التأكيد على أن هوية الأدب النسوي صيغ إسنادا إلى حضور أحد المكونات الثلاثة أو اندماجها معا فيه، الاحتفاء في الجسد الأنثوي، واقتراح أنثوية العالم، ونقد الثقافة الذكورية، كما يمكن أيضا إدراج النصوص النسوية ضمن نصوص المتعة، حيث جعلت الكثير من هذه النصوصُ، الجسدَ محورا تركزت عليه أو حوله الأحداث والوقائع، كما احتشدت بإشارات لا نهائية حول "المتعة" "واللذة" ، بوصفهما المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء، وهما يقترنان دائما بإرادة الحياة، إنهما المجسان اللذان سيكتشفان التضاريسي الغامضة، ولكن المحملة بالحيوية للجسد الأنثوي.

لقد حقق مزج اللغة بجسد المرأة مع التركيز على اللذة أدبا سنويا وهذ الاتصال بين وسيلة التعبير وهي اللغة، وموضوع التعبير وهو الجسد، حقق مضمون الدعوة النسوية لظهور أدب محوره جسد المرأة؛ غير أن اختزال الأنوثة في التركيب الجسماني، الجميل، دون الأبعاد الأخرى، ووصفه كما في الثقافة الاستهلاكية من شأنه أن ينسف هذه الفكرة من أساسها ويهدم كل الأسس التي قامت عليها من قبل[1].

(1)ينظر: ينظر: إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص:29.

الغموض في الممارسة النصية:

لخص أدونيس هذه العلاقة بين الشاعر والمبدع والقارئ المتلقي في مؤلفه " زمن الشعر "، وسنعود هنا إلى حوار متخيل بينه بوصفه شاعرا، يتمثل في شعره غموضا كثيفا، وقارئ لم يألف بعد هذا اللون من الشعر و ما يكتنفه من غموض .

- o هو القارئ : فهل الغموض في شعركم طبيعي ، أم أنكم تتعمدونه ؟

- أنا أدونيس : إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري .
- هو : أعتقد أنكم تتعمدونه ؟
- أنا : تعتقد ... ما سبب اعتقادك ؟
- هو : لا أفهم شعركم .
- أنا : هذا ليس سببا فعلى القارئ أن يعترف أحيانا أنه ليس من الضروري أنه يفهم القصيدة، فهما شاملا مهما بلغت درجة فهمه يكفي من جهة أخرى أن يكون قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض، إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلا راجعا إلى جهلك بعلمها، كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها أو من ضمن نظرة ورثتها .
- هو: إذن الحق على القارئ ؟
- أنا: نعم بمعني ما.
- هو: هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض ؟
- أنا: نعم، ولكن بالمعني الشعري الخالص، أي المعني الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي، فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس ماء، وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه، وتحيط به دفعة واحدة إنها عالم ذو أبعاد .... عالم مموج ومتداخل كثيف بشفافيته، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل نظامه الخاص تغمرك وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج ..... [1]

(1)أدونيس ، زمن الشعر ،ص: 158 – 159 .

إن رغبة الكثير من الشعراء المعاصرين في تحديث ما يكتبونه شكلا ومضمونا دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة بعدما نجحوا في خلق شكل شعري جديد لكن ما يلاحظ أن تجربة بعض هؤلاء مثل : أدونيس ومحمود درويش، وصلاح عبد الصبور والسياب وغيرهم كانت تجربة نابعة عن وعي، اعتبارا من أنهم مارسوا هذا الدور انطلاقا من تسلحهم بموهبة إبداعية وثقافة نصية ورصيد فلسفي معتبر معاصر، في وقت كان البعض الآخر من الشعراء يفتقد لهذا الوعي فاندفعوا وراء هذه الموجة مقلدين لا مجددين ومبدعين، وهو ما سوف يؤاخذون عليه فيما بعد، لاسيما بعد الانفتاح على العالم الغربي بمدارسه المتعددة.

لقد ادّعى هؤلاء، مثلما هو الحال بالنسبة لأدونيس، أنهم نجحوا في أن يوجد كل منهم لنفسه وسيلة تعبير متميزة مكوناها نقيضان هما: الوباء ممثلا في الطاعون من جهة، والتطهر من الوباء ممثلا في النار.

(أعيش بين النار والطاعون مع لغتي مع هذه العوالم الخرساء...) [1].

كما برزت ظاهرة الغموض في الشعر الحر فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين لكن ما كتب لا يتعدى حتى الآن مقالات تدور في فلك العموميات لا التخصص في تناول الظاهرة فهي من جهة تؤكد على وجود ظاهرة الغموض وترصد مواضعها؛ ولكنها لا تضع منهجا واضحا لكي تسهل على المتلقي التعاطي مع مثل هذه الظاهرة التي تربك الكثير من أهل التخصص فضلا عن المتلقي العادي الذي قد لا يفهم، ولا يعي ما يقال إلاّ بعد جهد جهيد.

(1)أدونيس: الاثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، مجلد 1، ص:366.

الفصل الثاني

(هاجس اللغة عند أدونيس)

1) هندسة التراكيب.

2) آليات التنغيم.

3) دلالة الأحياز والأعلام.

المبحث الأول: (هندسة التراكيب).

حجاب اللغة، الهاجس:

لقد شعر رُواد الشعر العربي الحديث بحاجتهم الماسة للبحث عن لغة جديدة، خاصة وأن الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي أوجدت جوًا لا يساعد على الشعر والإبداع مهما كانت أشكاله، بل لم يتورع بعض الأدباء عن الإشارة إلى اهْتراءِ اللغة، وأن الكثير من الألفاظ لم تعد تساير روح العصر، فأصبح النظر في شأنها أمرًا مُلحا، ومن هنا أوجدت مسيرة التجديد على مستوى اللغة لنفسها عدة مسببات، فهذا السياب يرى أنه" من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث: الاهتمام باللفظ. وليس معنى هذا أن الشعراء القُدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ. ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ، التي رثَّت من كثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، ما كلف بأن يعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة. ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها[1]. لذا كانت الرحلة التي خاضها رواد الشعر العربي الحديث شاقة وممتعة في الوقت نفسه؛ فأما شاقة فلأن الصعوبة تكمن في كيفية التعبير عن هذا الواقع تعبيرا شعريا بلغة منهكة مستهلكة. لذلك بات لزاما البحث عن لغة شعرية أو الشعرية اللغوية ثم المرور إلى القصيدة، وأما المتعة فكانت في خوض غمار التجربة دون معرفة ما ستؤول إليه الأمور في ظل المعارضة الشرسة لهذا التوجه الجديد المغاير لما ألفته العرب في فنون القول، لكن أدونيس ومن معه من حملة لواء التجديد أدركوا بسرعة كبيرة أنهم بصدد اقتحام تجربة جديدة على الشعر العربي، وأنه لا مناص لهذه التجربة الجديدة من لغة جديدة، لكن ما السبيل إلى ذلك واللغة هي اللغة منذ القدم، و"الألفاظ ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال ألفاظ أخرى غير

(1)نقلا عن/ يوسف الصائغ. الشعر الحر في العراق. ص: 212.

مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريَّتَها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق[1]". فالسياق إذا هو الذي يكسب اللفظة شعريَّتَها أو نثريتَّهَا، إذ لا وجود لقاموس جاهز يغرف منه الشاعر المجدد، فيصير شاعر مجدد كل من اهتدى إليه، وقد اكتشف أدونيس الأمر منذ البداية فأدرك ببصيرته أن الطريق إلى التجديد هو البحث عن لغة ممتدة في التراث القديم وفي نفس اللحظة تستوعب روح العصر وحركته، لا هي مقطوعة عن الماضي ولا هي غريبة عن الحاضر، وبذلك يؤول معنى التجديد إلى الاهتداء إلى هذا السياق المشترك بين جيلين مختلفين وزمنين متباعدين، وما زاد ثراء التجربة، التحاق أدونيس بفرنسا، فكان من القلائل ممن وجدوا المعبر بين الموروث الديني والموروث الأدبي ولغة التخاطب اليومي، وفوق ذلك كله حمل اللفظة على الاستجابة لمتطلبات القصيدة التي يريد، كما أوجد فيها قدرة أدائية بتحريرها من السياق القديم، ولم يكتف أدونيس بوضع اللفظة في سياق جديد وحسب، إنما أكسبها مرونة اقتناص المعنى والفكرة والحالة الوجدانية أينما كانت، فكان له أن فتح لنفسه آفاقا جديدة. فوظف الدارجة وألفاظ الطقوس الشعبية تماما مثلما ما وظف لغة القرآن، ولغة الشعر القديم على مستويي التركيب والدلالة في مرحلة أولى، ثم حرر المدلولات من دوالها النمطية وذهب بالتراكيب كل مذهب في مرحلة ثانية، ووسيلته في ذلك نظرته المتفردة للكلمة، لأن " الكلمة ... في علاقتها وأحداثها، في كل حجم الظروف وتطوراتها...في كل وجودها، هي أساس اللغة ووظيفتها الشعرية. لقد كان ... حاذقا بشكل غير طبيعي في انتقاء الكلمة والتعبير المختصر.. وفي كل مرة، يضيف إلى المادة والمكان الذي استطاع الشاعر أن يتحسسهما أمام نفسه.. والتي جذب إليها رغباته ومجموعة النعوت والمقارنات التي تغوص لاكتشاف أدق حقائق الأشياء.

بما أن الشكل الشعري يُنبني على اللغة، فقد شرع أدونيس في تجديدها ومساءلتها ضمن عملية انشغاله العام بالبحث عن أشكال جديدة تؤصل لصلة الشكل بجسد المبدع

(1) د. فاتح علاق . مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. ص: 112.

وزاوية رؤيته ورؤياه له، هذا ولا تعد اللغة عنده وصفا للواقع أو تعبيرا عنه أو انعكاسا لأحداثه لأن « واقعية نقل الواقع هي الأكثر بعدا عن الواقع »[1]، (ولأن الفن هو الذي يحول الواقع إلى شعر[2])؛ بل هي تغيير له، وذلك بتغيير وجهة النظر إليه، وما يستلزم في حد ذاته تغيير نظام اللغة .

لقد اهتدى أدونيس خلال بحثه هذا الى المجاز، حيث وجده منسجما مع تصوره للغة والواقع، لأنه بواسطته تُحَرَّر اللغة من قيد الاحتفاظ بعلاقتها النموذجية مع الأشياء، لاسيما ما تعلق " بالمجاز التوليدي " الذي يقوم على أساس البعد " الأسطوري الترميزي"[3]، الذي من شأنه أن يفتح اللغة على إمكانيات لا نهائية ، تتجاوز بها محدوديتها. فاللغة تعد حجابا وهاجسا بالنسبة للمبدعين، وعليه كان من الضروري أن يتم إعادة تشكيلها وصياغتها من جديد، ليس لذاتها؛ وإنما مطية للإفصاح عما لم يقل بعد. يقر أدونيس بذلك حيث يقول:

لغتي تنوء كأن فوق حروفها حجر وطين

فبأي جائحة أطوف، بأي موج أستعين .

إن الحروف حُجُبٌ على حدِّ قول – النفري – في كتابه المواقف، فهي كالحجارة وكالطين الذي يظل ساكنا لا يتحرك، ولا يفصح عما في الأعماق البعيدة، وكذلك الموج الهادر الذي يتراكم بعضه فوق بعض، فلا يبدو منه إلا الزبد الذي يذهب جفاء.

ويقول أيضا:

---

(1)الصوفية و السوريالية : ص: 200.

(2) ينظر أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 94.

(3) ينظر أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 95.

في سرطان الصمت

أكتب أشعاري على التراب

بريشة الغراب.

إن الصمت غياب عن عالم الحديث والحركة، وقد يكون عند غياب اللغة أبلغ من الكلام، والكتابة على التراب كالكتابة على الماء المتدفق الجاري، كلما حاول الشاعر أن يفصح عن معني ما، وجد نفسه مجبرا على الإجابة عن سؤال آخر: ما وراء المعني؟، ذلك أنَّ الشاعر يمارس فعله الكتابي (نصوصه المفتوحة متمثلة في أشعاره) على جسد الأرض، فهل تفهم الأرض، وهل تعي أنه في ثورة عشقه لجسدها؛ وهو يكتب إذَّاك بريشة الغموض القاتل، الذي وإن قال فهو لا يقول شيئا، إنه يشي بضعفه حين يكتب بحروف لم يستطع أن يدرك دلالاتها، على الرغم من أن تلك الحروف مصنوعة من جسده وألمه .

أكتب	أشعاري	على التراب
أمارس فعل الكتابة	نص مفتوح (جسد)	الأرض (جسد)

ما أشبه ما قاله أدونيس، بقول جبران خليل جبران:

إنما الناس سطور ✵ كتبت لكن بماء.

وهو نفسه الكلام الذي أقره النابلسي منذ قرون حيث قال:

إن العوالم كلها ✵ بظهورها والاختفاء

في سرعة وتقلب ✵ مثل الكتابة في الهواء

والكائنات بأمره ✵ موج على صفحات ماء

لقد استطاع أدونيس، على الرغم من أنه اصطدم بجدار اللغة — أن: « يشتق لنفسه لغة خاصة، وأن يُكوِّن لنفسه عبر دواوينه المختلفة شعرا واضح التَّمَيُّز، وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعيه بها ، بما يصنع »[1].

فهو يقول:

إنه كائن حجري النعاس

أنه مثقل باللغات البعيدة

هو ذا يتقدم تحت الركام

في مناخ الحروف الجديدة ... [2].

ويقول في موضع آخر:

أصرخ كي تتولد في صوتي الرياح

كي يصير الصباح.

لغة في دمي وأغاني[3].

العنوان الرئيس:

العنوان في النصوص الشعرية، عتبة أو منفذ، أو خارطة لا مناص من امتلاك ناصيتها للولوج إلى أغوار النص، سواء أكان ذلك غوصا أم تحليقا أم إبحارا، اعتبارا من أنه استنطاق وتأويل ، وهو أول عتبة يطؤها الدارس " بوصفه توقيعا شخصيا يتقدم النص ويرمز إلى

(1)عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ط 2 ، 1972، ص: 182.

(2)أدونيس الآثار الكاملة مجلد 1، ص: 341.

(3)أدونيس الآثار الكاملة مجلد 1، ص: 417.

احتمالاته، ويكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها"[1]، إذ تفترض دلالته أن ينزل من البنية السطحية إلى البنية الأعمق وهي الأثر وما يحلق فيه من رؤي متعددة المنطلقات والغايات في الفضاءات الشعرية المفتوحة، لأنه جملة من الإيحاءات والدلالات المزدحمة والمكثفة لنفس الرؤى.

لكن العنوان لم يدخل لعبة التوازن الدلالي والتوجيه المقصدي في القصيدة العربية إلا في العصر العباسي، حيث نجد أن شعر القرون الأولى تكاد تنعدم فيه العنونة، هذا ولا غني عن العنوان لحل بعض مغاليق النصوص الموجودة أمامنا، وما أشكل منها بغرض تفكيك شيفراتٍ ورموزٍ تحيلنا هي الأخرى على حقل دلالي عسي أن تفتح لنا البنية العميقة داخل النص، وعلى هذا الأساس يقول عبد الله الغذامي : « العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، إنما العنوان يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان آخر الحركات لديه و هو بذلك عمل في الغالب عقلي »[2] ، ما يعني أن العنوان إحدى سبل العودة والرجوع إلى تلمس تقاسيم النص وأسارير الممارسة، ثم الولوج الى حضرة الشاعر والوقوف على معمار نصه البنائي والدلالي والرمزي.

إذا شرعنا في تمشيط النصوص بحثا عن الكتل أو الكثافات الدلالية المركزة، ثم قيَّاس مدى تغلغلها في فضاء الممارسة النصية لأدونيس –وما أكثر مواطن الكثافة الدلالية داخل عناوين نصوص الشعرية– تستوقفنا عناوين دواوينه الأولى، المثقلة بالحمولة الدلالية التي تعلن انتمائها

(1) ينظر خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 130.

(2) عبد الله الغذامي : الخطيئة و التفكير : ص:261.

إلى حقل الخطاب الصوفي، بما هو خطاب مهيأ لفتح السبل على مصراعيها أمام هذا المفهوم، فمجملها تعلن بصوت مُدوٍّ عن هذا التوجه الذي لا يخفى في:

1. كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل.
2. كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل.
3. مفرد بصيغة الجمع.
4. احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة.
5. أبجدية ثانية.
6. أوراق في الريح.
7. أغاني مهيار الدمشقي .

هذا وتأخذنا قصائده المبثوثة في ثنايا دواوينه إلى نفس الحقل الدلالي الصوفي؛ بل هي تتصبب دلالة، وتَأْتَلِقُ توهُّجا، حينما تعبر عن الخلفية المعرفية التي تبناها الشاعر في ممارساته النصية، فإذا لاحظنا: (في أي ديوان؟)

- مرثية الحلاج.
- تحولات الصقر.
- كتاب الحصار.
- السماء الثامنة.
- الإشارة .
- قداس بلا قصد خليط احتمال
- قصيدة الشرق.

❖ إسماعيل.

❖ النفري.

كل هذه العناوين لا تشي فحسب، بل هي تعلن مدوية عن الرافد الذي يغترف منه الشاعر المعاصر، منفتحا على نصوص لا محدودة المعنى. يرى خالد بلقاسم أن العنوان في النص شكل جهازا متكاملا من شأنه أن يحدد مسار النص بدقة — فهو عند أدونيس، لا يقتصر على العنوان الرئيس، ولكنه يتجاوزه إلى عناوين فرعية، توشح بها القصيدة الواحدة فضلا عن التصديرات التي هي عبارة عن أقوال مستمدة من ثقافات مختلفة .

العناوين الفرعية:

تستوقفنا في قصيدة (في حضن أبجدية ثانية)، عناوين فرعية، تعلن بدورها عن انخراطها في منظومة الخطاب الصوفي مثل: [أبواب - خلوات - مكاشفات - مشاهدات - طلسمات — شطحات]، ما يجعلنا نقول بأن هذا المفهوم كان لدى أدونيس استراتيجية كتابية مهمة، وليس مجرد ممارسة عفوية عابرة، فهي تدخل في بناء النص ودلالتيه، ذلك أن

هذه العناوين الفرعية المنتمية لداخل النص، أكدت لذات الكاتبة وهي تراهن على الانفتاح على الوجود بجسدها، أنها اضطرّت إلى نقله عبر اللغة، أي: عبر العناوين الفرعية – بهذا الشكل – باعتبارها ممارسة عاقلة ، لكن سرعان ما كان الشاعر يصطدم بمحدودية اللغة وقصورها، فيعيد استدراجها إلى استراتيجية أخرى، وفي هذا السياق يقول إحسان عباس: «فثورة الشعر على اللغة من حيث هي مؤسسة تراثية – ليست في الحقيقة ثورة على التقليد ...وإنما هي ثورة على المادة، كما يقول سان جون بيرس، ثورة على الجانب غير الحتمي من اللغة، أعني إنها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم ...بعبارة أخرى، الشاعر الحديث الذي يؤمن بالثورة على التراث لا يريد أن يقف عند حدود التطور الطبيعي للغة؛ بل يريد أن يطورها عامدا من خلال منظوره الخاص »[1].

التصديرات:

إن التصديرات أقوال مكثفة الدلالة – وهي غالبا ما تكون استشهادات من ثقافات متباينة – توصل العنوان بالنص عبر عنصرها البنائي وهي في الوقت ذاته تشكل مداخل للقراءة تربط داخل النص وخارجه، فاتحة أمامنا إمكانيات لانهائية على القراءة.

(1) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ص: 113.

لقد اعتمد أدونيس هذا النمط في بنائه قصائده ، يقول جنيت عن التصدير : « هو، دائما إشارة صامتة يبقي تأويلها من مهام القارئ »[1]. وقد شغف بهذه الممارسة في أغلب أعماله الشعرية، حيث شرع منذ مسرحية الشعرية (السديم) في هذه الممارسة، فجاءت مصدرة، بثلاثة أقوال لكتاب غربيين هم: شكسبير، وبوالو، وأغاتون ، وهي:

- ❖الحياة قصة يرويها أبله – شكسبير.
- ❖يمكن للحقيقي أحيانا إلا يشابه الحق – بوالو
- ❖من المعقول أن تحدث أشياء كثيرة ضد المعقول – أغاتون.
- ❖وكذا في..." تحولات الصقر ": حيث تصدرها: كادت الفاقة أن تكون كفرا.....حديث شريف.
- ❖عجبت ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه.......أبو ذر الغفاري .

إن التصديرات عنصر هام داخل القصيدة ، وعتبة قرائية مميزة باستطاعتها أن تدخلنا سراديب ومتاهات الممارسة النصية، كاشفة عن القراءات المتعددة التي تتخللها، إنها فعلا عملية تأويلية بامتياز

(1) ينظر خالد بلقاسم ، أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص: 133.

البياضات:

لقد عانى الصوفية من مسألة محدودية اللغة، وقصورها في تجربتهم عن التعبير عن حقائق عدة، وهذا جعلهم يندفعون بشكل أو بأخر إلى تمجيد الصمت (ربَّ صَمتٍ أْبلغُ من قولٍ)، فهذه الحكمة وغيرها[1]، تحمل في طياتها معنى يقضي بأن الصمت أحيانا يكون وسيلة مثلى للإبلاغ والإفصاح والتعبير عن معاني قد لا تؤديها الأصوات اللغوية، ومن ثمة كان

(1) يقال أيضا الصمت حكمة

للصمت بالغ الأثر في العملية التواصلية من منظور الصوفية ، وكمثلهم الشعراء الذين عاينوا ذات التجربة، التي اعتبرت اللغة حجابا وحاجزا قد يمنع الإفصاح الدقيق .

إن بين التصدير وممارسة النصية علاقة تكشف عن البديل الذي اعتمد عليه الشاعر، لكي يتجاوز ضيق العبارة وانحصارها، وذلك بالتوسل بالإشارة التي اختص بها الصوفية، بإدخال الصمت ضمن منظومتهم اللغوية، والإشارة كما هو معلوم (زهد في الكتابة) حيث تجسد ذلك بشكل جلي في بناء أبيات القصيدة على أساس " الكلمة " وهذه الاستراتيجية دفعت بأدونيس إلى تكثيف بياضات النص، حيث كثيرا ما يتخلل البيت فراغ قد يربك أحيانا القراءة، جاعلا من الصمت ذي دلالة ومعنى [1] .

المبحث الثاني: (آليات التنغيم).

التفعيلة والايقاع:

يعتبر الدكتور ناصر علي أن الموسيقى الشعرية لا تقل أهمية عن أهمية الصور، فهو بذلك يركز على البنية الإيقاعية، ويرى أن البنية الشعرية للقصيدة لا تكتمل إلا بتلاحم الصورة والموسيقى،" فالصور والعواطف، كما ترى نازك الملائكة لا تصبح شعرية بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى

(1) يظهر ذلك بجلاء في " قصيدة قبر من أجل نيويورك " ، أنظر الآثار الكاملة – المجلد 2 ، ص: 662.

ونبض في عروقها الوزن [1]"، فالوزن كما يقول الناقد : ليس رتبة تتزين بها القصيدة، وإنما "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض، والبنية الموسيقية هي التي تجعل الكلام موحيا[2]".

بتعبير أدونيس "الإيقاع في اللغة الشعرية لا يكون في المظاهر الخارجية للنغم وإنما يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[3]". يركز د.ناصر علي على فكرة مفادها أن درويش اعتمد على ركائز للتجديد، حيث يمكننا أن نلمح ملامح هذا التجدد في بواكير شعره، إذ أنه ابتداء من القصائد الأولى يظل درويش يبحث عن مستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والإيقاع، وبين المعنى، كما أنه كان شديد الاتصال بالناس والطبيعة، مما ساعده على اقتناص المعاني والصور، ومكنه من خلق قصائد مترابطة من حيث دلالة الألفاظ والإيقاع [4].

يُنظر إلى التفعيلة والإيقاع على أنهما منظومة من الأنساق المتناغمة فيما بينها من بداية النص إلى نهايته، وغالبًا ما يكونان مرتبطين بانفعال الشاعر، وهما ليس وَقْفًا على النثر دون الشعر، أو على الأدب دون الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى وغيرها، ويمكن وصفهما بأنهما القانون الذي يتحكم في حركية الأنساق داخل الفضاء الشعري، أو الرِّتْمُ الذي تَنْضبِطُ به هذه الحركيَّة، ذلك" أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث

(1) المرجع نفسه ، ص: 215.

(2) المرجع نفسه ، ص: 216.

(3) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص: 246.

(4) ينظر ، المرجع نفسه ، ص: 247.

تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع[1]"، فهو بهذا انْتِظام كل عناصر القصيدة من وزن ورؤى وصور وموضوعات وأفكار وأحوالٍ نفسية وانفعالات في نسقٍ ما، يحكمه نظامٌ ما، بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الوزن في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يُعَرِّفُ الإنسان بأنه حيوان إيقاعي، وبهذا فالقصيدة، هي علاقة بين الشاعر وعالمه الذي يحيا فيه لأن الشعر كوني شامل في حركته ونظامه : "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بُنَى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها[2]"، غير أن هناك من نظر إلى الإيقاع على أنه بُنية نظمية وليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، ورأى حرية هذا الإيقاع في الانتقال من نِظام الأبيات إلى التفعيلة بما يُتيح حريَّة أوسع، وهو على ثلاث مستويات:

الأول: يقوم على نظام المقاطع، ويدعى بالإيقاع الكمِّي.

الثاني: يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وفي حروف الكلمة الواحدة، وهو الإيقاع الكيفي

الثالث: ويعتمد على مبدأ التنغيم وأصوات الجُمَل.

---

(1) أ. د. محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 7.

(2) م . س. ص: 17.

وإذا كان هناك من يطلق على هذه الأنواع الثلاثة مصطلح (الإيقاع الخارجي)، فإن هناك من ينظر إليه على أنه منظومة بلاغيه، ويطلقون علية مصطلح(الإيقاع الداخلي) وهو مستويان:

المستوى الصوتي: كالجناس والتكرارات بشكل عام.

المستوى الدلالي: كالطباق والتقديم والتأخير وغيرها.

وطائفة أخرى من النقاد ترى الإيقاع في العلاقات الدلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادّات، وما ينتج عنها من توازيات أو تقابلات أو تنافرات، وهناك فئة أُخرى تقول بِالإيقاع المرئي الذي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات، ليتجلّى فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها؛ هذا ويكمن الفرق بين الوزن والإيقاع في كون الأول ثابت(كمي) والثاني مُتغير (كيفي) حسب الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله، إلا أن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، ففي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان

المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي[1]"، وعلى هذا فإن التكرار هو جوهر الإيقاع في الشعر وفي غيره، وهو مرتبط بالإيقاع الكوني ومتصل بحياة الإنسان في حركاتها وسكناتها، في وعْيِهِ ولاَ وَعْيِهِ، وأهم ما يُمَيِّزه عدم انضباطه في قوانين محدّدة، فهو" يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة[2]".

لقد تعددت المفاهيم عند النقاد بالنسبة للإيقاع وعلاقته بالوزن، وهل هما شيء واحد؟ وإن لم يكن كذلك فما حدود الاتصال والانفصال بينهما؟ لكن الذي يعنينا في هذا المبحث لا دراسة الإيقاع لذاته، بل مدى ارتباطه عند بدر شاكر السياب بالفعل الدرامي، ومدى إسهامه في تثوير فاعلية الشعرية، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول: إن الإيقاع "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنَى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل بِبَعْضِه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه [3]".

(1) د. صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.ط3.عام 1987م.ص:29.

(2) إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد ط2. بيروت 1981م.ص:101.

(3) أ. د. محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 30.

تصنع كل قصيدة من قصائد السياب إيقاعها الخاص بها، وهذا الإيقاع بدوره يخضع للظروف النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية للشاعر، أي: لكل قصيدة بواعثها الخاصة، واجتماع هذه البواعث بِنِسبٍ متفاوته، هو ما يتحكم في طبيعة الإيقاع ودرجته وصِفَتِه، وعلى هذا فإن العناصر المتحكمة في إيقاع قصيدة ما، ليست نفسها بالضرورة في غيرها من القصائد.

يلتزم الشاعر التفعيلة كأساس لإيقاعه، أنها مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويتها، وتمارس دورها الموسيقي، وتأثيرها في المتلقي[1]، وتستلهم مفهومها من اعتبارها معيارا لضبط المقاطع الصوتية [2]. فهي تُعد من زاوية نظر أخرى، مجرد قوالب صوتية محضة بدلالة لغوية تصب فيها توالى الساكن، والمتحرك دون علاقة بأصوات اللغة أو صيغتها الصرفية أو كلماتها[3].

لقد أدت التحولات التي عرفها هيكل القصيدة العربية في العصر الحديث إلى عودة الجدل المعرفي حول هذا المصطلح (التفعيلة)، وغيره من المصطلحات ذات الصلة، فإذا كانت القصيدة العمودية مبنية على معمارية منتظمة كنظام الشطرين (صدر – عجز)، فإن النصوص المعاصرة لا تتضح عدد تفعيلاتها في السطر الشعري الواحد، وقد أتاح استخدام الشعر الحر التمديد أو التقليص طبقا لمتطلبات الفكرة مبتعدا بذلك عن القيود الكمية التي

(1)نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1، ص: 139.

(2)ينظر : محمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص: 33.

(3) محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، ص: 49.

يفرضها العروض الخليلي[1]. ولا شك أن طبيعة التفعيلات النغمية يضفي حركية متميزة على نصوص " أدونيس " بتنوعها وفاعليتها المستمدة من تباين المواقف الذاتية " فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر و الذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه ، و ذلك وفقا لنوع التدفقات و التموجات الموسيقية ، التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية ، في ارتباطها بمتغيرات ، تمس بنية التفعيلة و ما يطرأ عليها من تغير . يقول أدونيس في قصيدة " تحولات الصقر"

أ

هَدأَتْ صَيْحَةُ الْبَرَارِيْ

0 I 0 I I 0 I I 0 I 0 I I I

فَعِلاَتُنْ مُتَفْعِلُنْ فِعْ

تَخْنَحُ فِيْ آخِرِ النَّخْلِ وَرْدِيَةَ الصَّوَارِيْ

0 I 0 I I 0 I I 0 I 0 I I 0 I 0 I I 0 I 0 I I I I 0 I

مُتْفَعِلُنْ فَاْعِلاَتُنْ مُتَفْعِلْ مُتَفْعِلُنْ فِعْ

ب

غَنَّيْتُ عَنْ رَوْضٍ وَ قَصْرٍ شَاهِقٍ

0 I I 0 I 0 I 0 I I 0 I 0 I 0 I I 0 I 0 I

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ بحر الرجز

(1) خليل رزق : شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية ، ص: 96.

بِالقَفزِ وَ الايطاَنِ في السُّرادِق.

0 I I 0 I I 0 I I 0 I 0 I 0 I I 0 I 0 I

مُسْتَفْعِلُنْ مستفعلن مُتفعِلُن

لَوْلَم أَهْبط إلى الأغوار

0 I 0 I O I O I I O I O I 0 I 0 I

مُستفْعلْ فَاعلا تن فِعلنْ

ج لـم أَعرفِ النِّار الّتي تُنـادي

0 I 0 I I 0 I I 0 I 0 I 0 I I 0 I 0 I

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فعولن

انْبَنَت طبيعة التغير في التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ ←مُتِفعِلُنْ- مُتْفَعِلُنِ – مُتَفْعِلْ) على تغيرات عروضية قوامها التنويع بين الزخارف والعلل هذا يؤكد أن ماهية التفعيلة هي ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصوات، ينضم بعضها إلى بعض في نسق بعينة واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف هذه التفعيلات[1]، المتكررة في أسطر الديوان وتراكمات كمية متباينة قد يمتد أثناءها الدفق الشعري أو يقصر ليتشكل الإيقاع " كوحدة نفسية وكونية أساسها الكثافة الوجدانية والشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية للذات الإنسانية [2] عامة والمبدعة خاصة ".

(1) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص: 73.

(2) خيرة حمرة العين : شعرية الانزياح ، ص: 237.

1-التكرار:

يقوم النص الشعري على كم من التفعيلات، يستغرق نطقها مساحة زمنية محددة تحقق انسيابية الموسيقي بتنوعها وانسجامها مع حركة النفس وتموجاتها وتعدد أشكال التعبير عنها، ضمن أجواء إيقاعية تلتحم مع التجربة الذاتية الظاهرة في استعمال بنى تكرارية لها بعدها النغمي الخاص، وفي الامتداد لتركيبة الجملة الشعرية حتى يكتمل بناؤها وتنتظم حركتها. وللتكرار دوره في اكتساب نصوص أدونيس فاعلية الصوتية وسط تكامل لعناصره المتناهية، فهي عملية « وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه »[1]، فتغدو علامة مميزة في حال ورودها في بداية النص الشعري مانحا إياه دفقا غنائيا و نقله من لحظة التوتر إلى لحظة الانفراج أو يكون طرفا في هندسة المتن تكثيفا للدلالة، وزيادة في حدة التوتر أو مرتبطا بالسؤال ليدل على زخم يتيح إمكانية قرائية متجددة. ويتضمن التكرار في قصائد " أدونيس " دلالة و حضورا متميزين يناسبان اضطراب المشاعر، وهواجس المبدع، وإعادة التشكيل الداخلي على جسد القصيدة .

1- 1 – تكرار الكلمة :

(1)محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص :62.

يقول صلاح فضل : أن « قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه ، فتكتسب بذلك الصيغ أهمية خاصة، يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي» [1]، وما الكلمة إلا عنصر له درجته التكثيفية ومدلوله الخاص، ومجموعة من المقاطع المكونة من حروف وحركات ووحدات منتظمة في الكتابة بنسق خاص، حيث يحدث التكرار في البيت أو الأبيات إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقية الشعر، لأن تكرار الصيغة يعني نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية .

أ* قصيدة شجرة الشرق:

صِرتُ أنا المرآة.

صِرتُ أراك اثنين.

صِرتُ أنا و الماء عاشقين.

صِرتُ أنا و الماء توأمين. [2]

ب* قصيدة تحولات العاشق:

تِكبرين في الجهات كلها .

تَكْبَرينَ في اتجاه الأعماق .

أَسمعُ أطرافك الهاذية .

---

(1) صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ط 1 ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة مصر، ص: 275 .

(2) الآثار الكاملة ، مجلد 2، ص: 15.

أسْمَعُ شهقة الخاصرة و سلام الأوراك.

أَيُها الجرحُ يا جحيما يضيئني.

أيها الجُرحُ يا موتي الأليف. [1]

ج * قصيدة " أوراق في الريح "

آهِ الجسد .

آهِ الجسد . [2]

---

(1) الآثار الكاملة ، مجلد 2، ص: 113 – 114.

(2) أرواق في الريح : الآثار الكاملة المجلد الأول، ص: 197.

2-1: تكرار الجملة (شبه الجملة)

لتكرار الجملة في قصائد " أدونيس " أثره في شحن غنائية القصائد الشعرية لِمَا تمثله من خاصية صوتية تعتمد على كم من المقاطع ، يتناسب و قواعد اللغة بزخم ألفاظها ودلالة عباراتها و اتساع مساحاتها، فتوظيف الجمل « نوع من التكرار الوظيفي يختلف عن التكرار التوكيدي "[1]، حيث ينظر إلى عنصرين أساسين عند التعامل الجملة المكررة:

أولا: تباعدها مما يجعل منها علامة أسلوبية تدخل في هندسة النص .

ثانيا: تقاربها المباشر خطيا كوسيلة للتكثيف الدلالي له علاقة بإيقاع نفسي حاد .

أ* قصيدة " شجرة الشرق "

صِرتُ أنا و الماء ، عاشقين.

صِرْتُ أَنا و الماء ، تَوأمين[2].

ب * قصيدة " يلزمني الخروج من أسمائى"

يلزمني الخروج من أسمائى .

أسمائى غرفة مغلقة.

(1) محمد صالح الصالح : الأسلوبية الصوتية ، ص: 39.

(2) الآثار الكاملة : مجلد 2، ص: 15.

على أسير علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسير علي أحمد سعيد أسير[1].

ج- قصيدة " تحولات الصقر"

يا امرأة الرفض بلا يقين.

يا امرأة القبول.

يا امرأة الضوضاء والذهول. يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول .

(1) كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، الآثار الكاملة ج 2، ص: 192.

المبحث الثالث: (دلالة الأحياز والأعلام).

1- الشخصيات الأسطورية والتراثية:

تشكل الأسطورة رموزا قائمة على عملية توليد فني تلقائي، تمتزج فيه آفاق الشاعر بروح عوالم الميثيولوجيا، التي تعد منبعثا خصبا للخيال الشعري بما تحتويه من مضامين جديدة " تثرى العمل الأدبي، ويضفي عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها وصلا الى عالم يفجره الإلهام ويصوره التوظيف الأسطوري[1]، وتسمو به المبالغات الخرافية التي تطبع الحوادث القديمة، فتستحيل أقنعة ذات أبعاد نفسية تعادل موضوعيا تلك المشاعر الداخلية، خاصة بعدما وجد الشاعر المعاصر نفسه يعيش في " عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذاً فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذاً؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد(2)".

---

(1)عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السباب : دار الرائد العربي ، بيروت 1984 – ص: 22.

(2) فاتح علاق . مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث. ص: 158.

إن الأسطورة باعتبارها حكاية أو رواية شعبية أو إنسانية متصلة بحياة إحدى الأمم، تهدف إلى التعبير عن بطولة أو حقيقة لها أثرها في نفوس الناس [1]، كما تُعد لدى البعض الآخر « أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الشعراء لتحقيق تجاربهم الشعرية، لأن اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها »[2]، وهذا التعامل الفني مع اللغة يجعل للخطاب الأدبي أساسيات قائمة على التذكير والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيلات ضمن معادلة ثلاثية الأطراف يقوم المرسل فيها « بإلقاء الموضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع أمام مسار يقودنا من الإقناع إلى القبول إلى الفعل » [3].

وهي بذلك، عملية تكسب الرمز الأسطوري أبعاداً نفسية متجددة تعادل تلك الأحاسيس التي تنتاب الشاعر لحظة يأس أو ملل، باعثة أسمى القيم المثلى في عوالم الشعر حيث تنبض القصائد ببنى كلماتها فلا يبقي حضورها متعلقا ، بقوالبها اللغوية ، لكنها تتأسس – أيضا– على وقائع كلامية وأسلوبية ودلالات تعبيرية خاصة .

إن عالم الأساطير منبع من منابع الخيال، ومعادل موضوعي للرؤى وشمولية التجربة الذاتية، وخصوبتها، وبؤرة انصهار لصور ورموز ذات علاقة بطبيعة واللغة الإبداعية في تعاليها وتأثيرها.

وما قصائد أدونيس الا نموذج لتلك التوظيفات التي جعلت منه خطابا أدبيا مؤسسا على أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود والأبدية،

(1) سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ط 1 دار الآفاق العربية مصر 2001 ص: 20.
(2) جمال مباركي : التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص: 207.
(3) سعيد بن كراد : مدخل الى السيميائية السردية ، ص: 51.

فمرجعية الخطاب تنبع من ذاته وبها بشكل كيانه، وإن تقاطع النصوص يثيرها، فهو يلونها وفق سياقه، ويصبغها برؤيته، ومن خلالها يخترق الزمان والمكان ماضيا وحاضرا ومستقبلا، كما يوطد صلته مع هذه النصوص الغائبة في نطاق تناص يدل على أن نصوصا « قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة »[1] وتتبعه يمثل سعيا فعالا إلى إثبات خصوصية العلاقة بين (النص الأصلي)، (والنص اللاحق) كإثبات لتلك الروابط مما يجعله أساسا ظاهرة أسلوبية تثير لدى القارئ قابلية البحث عن طبيعة المصادر الشعرية لدى المبدع في دلالتها على تجربته الحياتية وخصوصية التعامل « إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر ومنبعا لم ينضب ولم يستهلك بعد »[2] . وتتردد الرموز في قصائد " أدونيس " لتتحول إلى صور تمثل عمق التجربة المستمدة من وعيه ، وإحساسه الجمالي في آن معا، وقدراته للربط بين أحواله المتشابهة ، وصوغها في قالب شعري.

يتحدث أدونيس مثلا في " نشيد الغرابة [3] " من ديوان " أوراق الريح " عن " فينيق " ذاك الرمز الأسطوري، الذي أعطي القدرة على أن يعيش خمس مئة سنة، وعندما كان يحين وقت موته كان يحضر محرقته، وبعدها يخرج من رماده في هيأة طائر فتي ليعيش مرة أخرى نفس المدة التي عاشها من قبل .

إن توظيف أدونيس لهذه الأسطورة، لم يكن اعتباطا ولكنها رؤيا تحدد ممارسة الشاعر النصية، وكيفية نظرته للوجود، وما يبتغيه من هذه الرمزية (إنه يفتح الزمان أمامه، مؤكدا على

---

(1) سمير سعد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص: 74.

(2) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، ص: 90.

(3) الآثار الكاملة : دار الدعوة ، بيروت ، مجلد 1، ص: 341.

تجدده واستمراره)، فهو رمز لولادة الثورة، وربما إعادة الحياة الكريمة للمعذبين فوق الأرض، إنها دعوة للانعتاق من أغلال الموروث بكل أبعاده، فكأنه يقول، أعدو محرقتكم، وانبعثوا من جديد.

فينيق، إذ يحضُنَكَ اللّهيب، أيَّ قلمٍ تمسكه.

....

....

و ما هو الثَوبُ الذي تُريدُه، واللّون الّذي تُحبُهُ.

والواقع أن دعوة " أدونيس هذه، هي نفسها في قصيدته مرثية الحلاج، حينما يقول:

ياَ كَوكباً يطلعُ من بغداد.

محمّلا بالشعر والميلاد. [1]

يعتبر الحلاج شخصية تاريخية موجودة، وهو أمر بديهي، ولكن هذه الشخصية، ومع مرور الوقت أصبحت في العرف العام رمزا أسطوريا له جلالته وهيبته، فراح الشعراء ينهلون من رمزيته فهو: [كوكب - محمل - بالشعر - بالميلاد - وهو ريشه - مسمومة – خضراء]. إن هذه السمات الأسطورية لهذه الشخصية الدينية، حملت في طياتها دلالات التنوع ، والتجدد ، والإضاءة والانفتاح الفسيح.

يستدعي أدونيس، شخصية تاريخية أخرى هي شخصية الحجاج (الرمز)، ذاك الشخص الذي تحول إلى ذلك المخلوق الأسطوري الذي ولد- حسب الشاعر – دون

(1) مرثية الحلاج، الآثار الكاملة ج 1، دار الدعوة بيروت ط 1، 1971 ، ص: 506-507.

"أست " مثقوبة، فثقبوا وراءه، وذبحوا فأرا، ودهنوا بدمه الحجاج فالتذ بالدماء ولم يعد يقبل سواها. يعود أدونيس في قصيدته " رحيل في مدن الغزالي" إلى استعمال الرمز الديني (متمثلا في البراق "، لكن يضفي عليه أبعادا أسطورية يقول:

كَانَ البُراَقُ وَاقِفاَ يَقُودُه جِبرِيل.

وجهٌ كآدمَ وعيْناهُ كَوكَبَان.

والجسمُ جسمُ فَرس.

تتكشف في هذه الأبيات أو السطور آفاق عن بعد الأسطورة فيه على الرغم من أن القصة هذه، لها ما يؤكدها من الناحية الدينية و التاريخية ، لكن الكتابة المحددة في الغموض وجه آدم، وعيناه كوكبان، والجسم فرس ....

تجد حضورها الفني على مستوى الكتابة بتغييب المعني، وإن دعوة النص للقارئ للبحث عن المعنى دعوة كذلك لتأمل الأنساق الفنية الجديدة القائمة على مستوى البنية، بمعني أن على القارئ، أن يكتشف العلاقات الجديدة بين ألفاظ النص وعلاقاتها ببعضها البعض أيضا، وليس فقط محاولة فهم المعنى أو استحضار النص الغائب. لقد كثف أدونيس في ممارساته النصية من استعماله للأشكال الأسطورية والتراثية، محاولا أن يعكس الصورة التي يريدها، من الزاوية التي يريدها، نجملها فيما يلي:

1-الشخصيات التاريخية: زيد بن على، زرياب، الحجاج، وضاح اليمن، أبو العلاء.

2-شخصيات غير محددة بزمان أو مكان: الطاغية، السياق، رجل يروي (الراوي)، الفقير والسلطان، الممثل المستور، فارس الرفض شاهد مقتل الحسين.

3-**المجسدات**: رأس الحسين، جسد العاشق.

4-**الزمـان**: الحاضـر، الوقـت، الزمـان المكسـور، الحلـم، التـاريخ القـرن العشـرون، جثـة الخريف،.....).

5-**المكان**: مسجد الحسين، بيروت، الطريق، الأرض.

6-**الأشياء**: الكرسي، الغيوم، الزلاجة السوداء.

7-**المجردات**: السؤال، الطواف، النوم.

8-**الأسطورة**: أورو فيوس، فينيق .

لقد استعمل ووظف أدونيس سائر هذه الشخصيات والأشياء من أجل أن تكتمل لدى القارئ الصورة الفعلية التي كان يحاول أن يضعها أمامه .

2 –أسماء الأماكن و الأعلام:

إن الوقوف على المستوى التوظيفي لهذا المعجم الماثل في أسماءِ الأماكن والأعلام يستمد دلالته الرمزية في دخوله ضمن علاقات سياقية، تحقق أدبية النصوص، وتبعث العلاقة القائمة بين أسماءٍ، لأعلام وظفهم ضمن ممارساته النصية، فأثروا في حياته، فتفاعل معهم نصيا، حتى شكلوا حيزا لافتا في ثنايا قصائده، وبين أماكن استنطق الشاعر دروبها وأحيائها وجغرافيتها، فشكلت بعدا فنيا ذا قيمة بديعة، فانطلقت ذاكرته وأسعفته في استحضار ملامحها.

أ–أسماء الأماكن:

إن لأسماء الأماكن في شعر أدونيس حضورا، نلفيه تقريبا جل قصائده عبر سائر دواوينه، فالتوكيد على الأماكن أو أسمائها كان من أهم مميزات ممارساته النصية، فهو يذكر مثلا: بيروت – دمشق– قاسيون – الغوطة الخضراء – بغداد – صنين والشاعر كما أسلفنا له استراتيجية كتابية، كونه لا يعالج هذه الأماكن من الناحية الجغرافية، أي: من حيث مفهوم الحدود والأبعاد؛ ولكنه يكتبها من الناحية الشعرية، فمُدُنُهُ كلها تسبح في فضاء الأنوثة المفتوح، فبيروت إما الرفض، والقبول والضوضاء وبيروت أخت أنطاكية وكذلك قاسيون، وغيرها من مدنه الشعرية. وهو يتحدث عن الفرات، والنيل، وبَرَدَى وعن الوطن – الغابات التكايا – الصحراء – جزيرة – الشارع – المنارة – آبار – مدينة التراث – الحوض – الجنة – المساجد – الكنائس[1].

[1] ينظر قصيدة :" تحولات الصقر " و" رحيل في مدائن الغزالي "

ب–أسماء الإعلام:

تأتي قصائد أدونيس مشحونة بذكر أسماء الشخصيات التاريخية فمن خلال قصيدتي " تحولات الصقر " و "رحيل في مدائن الغزالي " مثلا، يستدعي الشاعر عشرات من الأسماء ذات الطابع الديني والتاريخي، والأسطوري مثل: زيد بن علي، زرياب، الحجاج، الحلاج، وضاح اليمامة، أبو العلاء، خالد، (رأس) الحسين، مسجد (الحسين) أوروفيوس، الغزالي، النبي، فرس النبي، البراق، جبريل، آدم، أحمد، صالح، أخت صالح، حامد، إبراهيم، عراف الرصيف، عزرائيل، موسى بن عمران، إسرائيل، زين العابدين، عيسى، شهرزاد، سقراط.

الفصل الثالث

(إضاءات على قصائد من دواوينه)

سنحاول في هذا الفصل، أن نضيء على زوايا، مختارة لمقاطع شعرية من دواوين أدونيس وذلك لمحاولة فهم الاستراتيجية الكتابية العامة التي استخدمها لكي يوصل مفهومه الابداعي إلى القارئ، على الرغم من أن الكثير من ممارسته النصية اتسمت بالغموض، لكننا سنحاول فهم ما وراء السطور، ومساءلة نصه الإبداعي، الحاضر وما وراء ذلك من نص غائب. وسيمتد ذلك عبر عشر مقطوعات، ندّعي أننا أضأنا على جانب منها ولو بشكل متواضع:

- ❖مرثية الحلاج
- ❖كتاب الحصار
- ❖تحولات الصقر
- ❖نشيد الغرابة
- ❖مفرد بصيغة الجمع
- ❖شجرة الشوق
- ❖تحولات العاشق
- ❖مزامير الإله الضائع
- ❖كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل
- ❖كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل

1/مرثية الحلاج:

يا كوكبا يطلع من بغداد

محملا بالشعر والميلاد.

يا ريشة مسمومة خضراء

*   *   *

يا كوكبا يطلع من بغداد[1].

يستهل أدونيس هذا السطر بنداء موجه إلى الحلاج (الرمز) الصوفي، مشبها إياه بالكوكب الذي يطلع ويظهر من بغداد، وبغداد عاصمة العلم والفن والمعرفة ورمز حضاري، إنها الأنثى التي لا ترام، هي تحمل بعدا أنثويا، فالمدن في خارطة الشاعر – أنثي – المتجددة المنفتحة على كل شيء.

يطلع الحلاج من بغداد ، كما يطلع البدر وينير حلكة الظلام ممزقا سدفة الظلماء، وقد يحيل بذلك إلى تلك العصور التي كان الأمر والنهي فيها لرجال الدين المعتصمين بظاهر النصوص، وإن الحلاج أضاء عليهم، اعتبارا من أن لطلعته شبه بما غرد به المسلمون الأولون حينما كانوا ينشدون : طلع البدر علينا.

لقد أبلج هذا الكوكب من بغداد وهي الى الشرق من وطن الشاعر السوري، إن هذه الأم الأنثى كأنها قد أخرجت من رحمها جسدا هو للحلاج الكوكب أو كوكب الحلاج، هذا

---

(1) أدونيس : مرثية الحلاج ، أغاني مهيار الدمشقي ، الآثار الكاملة مجلد 1 دار العودة ، بيروت ، ط1، 1971 ص: 506-507.

الكوكب الذي يحيل على معنى الضياء والنور والهداية، وربما يحمل للمتشائمين حالة من الترقب والحذر، لإيذانه باقتراب أمر ما.

* * *

محملا بالشعر والميلاد.[1]

* * *

يتضمن هذا الحمل رصيدا معرفيا للغة وتناقضاتها، ولا شك، حملته إياه الحياة أو الإرادة، ليوصل رسالة ما، أنه والحال هكذا، متعب غاية التعب، وجسده البشري هل يتحمل انفتاح المعرفة على مصراعيها، كيف يكون مقدرا له أن يتماهي مع الحقيقة، والحدس والكشف أم لابد له من ذلك.

يقول نزار قباني:

حملت شعري على ظهري فأتعبني ما ذا من الشعر سيبقى حين نرتاح.

ولكن الميلاد الذي حمل به " نص مفتوح آخر " أنه " جسد جديد " آخر، أنها حركية لا تنتهي.

لقد كان ماسينيون وبعض المستشرقين يرون أن التجسيد الحقيقي للبطولة في التاريخ الإسلامي، لا يكمن في شخصية النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم؛ بل يتمثل بصورة أجلى في شخصية منصور الحلاج، لقد كان هذا الاخير في نظرهم بطلا للإسلام لا محمد النبي صلى الله عليه وآله وسلم ، مدّعين أن الشبه بين مأساة الحلاج والمسيح يكاد يكون متطابقا.

(1) أدونيس : مرثية الحلاج ، أغاني مهيار الدمشقي ، الآثار الكاملة مجلد 1 دار العودة ، بيروت ، ط1، 1971 ص :142.

* * *

يا ريشة مسمومة خضراء[1]

* * *

ريشة ←قلم حبر ← أداة كتابة ←لغة

مسمومة ←أفكار قاتلة ←لغة مكثفة

خضراء ← لكنها أرض خصبة، ثرية (أنها منفتحة كجسد المرأة، نص غامض متفتق جمالا وأنوثة وعطرا).

يا حلاج، إذ تخط بيمينك، بلسانك، بجسدك، بلغتك القاتلة، على صفحة الوجود، الممتد، المتناغم والصاخب تخط وتنشئ حقيقة ما، لغتك الخضراء لم ولن تكون قشورية، إنك حينما تكتب وتخط، وتكتب جسدا متفتقا جمالا وحسنا وأنوثة وعطرا، إنك تخلق وتبدع، إنك تحاكي صانعا هو " الله ".

لقد باح الحلاج بسر الأسرار، ولو اتقى لما آل به المطاف إلى احتراقه، لكنه طالما كان يرجو أن يحترق في المحبة، كما تحترق الفراشة بنار السراج.

و مما قد سبق بإمكاننا الوقوف على ما يلي :

الكلمة	دلالاتها			
كوكب	الحلاج			جسد بشري

(1) أدونيس : مرثية الحلاج ، أغاني مهيار الدمشقي ، الآثار الكاملة مجلد 1 دار العودة ، بيروت ، ط1، 1971 ص:251.

بغداد	أنثى			//
الشعر	نص منفتح			//
الميلاد	الولادة			//
ريشة	يمين	تجدد	انفتاح	//
مسمومة	لغة			//
خضراء	أرض خصبة			//
				//

2 – يربط أدونيس الشعر بالتراث فيقول من ديوانه –كتاب الحصار.

مدثرا بدمي، أجيء يقودني ....

حلم و يهديني بريق

هيأت بيتى لابن رشد

وأبي نواس والرضي .

وكتبت للطائي أن يأتي، وقلت لذي القروح، أبو العلاء أتى.

وأحمد وابن خلدون .

سنعلن آية الأحشاء، وسوسة السديم الأولى .

و نفكك اللغة الدقيقة[1]

(1) أدونيس: مرثية الحلاج، أغاني مهيار الدمشقي، الآثار الكاملة مجلد 1 دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص: 145.

يستحضر أدونيس التراث القديم، زمنه الماضي – جوهره – و يعيده من خلال عملية " التذكر " على الرغم من أن الزمن عنده شيء متحد مع الإنسان (فهو لا يظهر إلا من خلاله منفعلا معه) بل لا يوجد زمن حقيقي لأنه لا يزال في حالة التشكل.

يستجمع الشاعر ما تبقى من قواه الخائرة والمحاصرة، يتدثر بدمه النازف المرتبط بأسلافه القدامى ليأتي كاشفا عن حلم[1] يقوده، ويهديه قبس خافت من بريق النبوة ونورها، ثم يدفعه كي يهيئ بيته – قلبه – لرموز ثورية هي: ابن رشد، أبو نواس الرضي، الطائي، ذو القروح، أبو العلاء، أحمد، ابن خلدون مستدرجا إياهم لعالمه الخاص، لكنه حين يفعل ذلك، أيكون يا ترى يستدرج نفسه إلى عوالمهم؟.

هنالك تبادلٌ عضويٌ سوف يتجلى بين هذه الصور، الرموز والمضمون، الذي يريد الشاعر أن يطبعه في ذاكرة المتلقي من خلال تكثيف المشهد الانفعالي والترويج لعمل النشاط الفكري المنظم في التقاط هذه الجزئيات المتدفقة، فيقول : متدثرا أجيء، يهديني، يقودني، هيأت، وكتبت، قلت، سنعلن، نفكك. كما أن دعوته للرموز: ابن رشد والآخرين هي دعوة لشخصيات ثورية في تراثنا الماضي قلبت كثيرا من المفاهيم رأسا على عقب.

لقد جمع أدونيس هؤلاء في ركن واحد، تحت سقف واحد واستعد لتفجير الكون من جديد، من أجل أن يعيد صياغته من جديد، كاشفا عن سوسته الأولى، تلك السوسة التي ستنخر جسد المفاهيم اللغوية، ستحاول أن تحطم كل الحلقات التي تجمع أجزاء هذه المنظومة، ليعلن في الأخير أنه، ومن استضاف في بيتة مستعدون لنسف الواقع الحالي مجددا.

---

(1) في الحقيقة يتماهى مفهوم الرؤيا و الحلم ، عند أدونيس على الرغم من أنها في المفهوم الصوفي أمران مختلفان تماما .
ينظر : خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 104.

إنها في حقيقة الأمر محاولة لخلق جديد، وبعث جديد، لكل شيء يحاصر الذات، الجسد، اللغة، التي تقبع في أحشائنا مدفونة الحروف وهي لا تقول شيئا، حروفها تلك الأجسام الصغيرة ولكنها إن فجرت فهي تحمل معانٍ الوجود المطلق. إن هذه الصور الممتدة علامة فارقة في مسار القصيدة، والتي تمثل في الوقت ذاته كيانا مشحونا بالحركة والفعل، والتحفيز. فتتبدى أمامنا أشكال لفظية تحمل معاني تتماهى في انزياحها، ومفهوم الجسد مثل: دمي، بيتي – قلبي، لغتي – والرموز كلها نصوص مفتوحة، كتبت – بيدي – الأحشاء السديم، لغة.

لقد استدعى أدونيس رموزا تراثية هذا صحيح، لكنه خلق شيئا جديدا من خلال تلك العلاقات والدلالات التي تحمل صفته وذاتيته، وهذا ما هو مطلوب، فهو يقول في مسألة الغور في التراث : « الغور يمثل التفجير، التطلع، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه، بل أن ننصهر فيه .... الشاعر الجديد إذن منغرس في تراثه، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه، إنه متأصل لكنه ممدود، في جميع الآفاق»[1]

3– من قصيدته: تحولات الصقر

يا امرأة الرفض بلا يقين.

يا امرأة القبول

يا امرأة الضوضاء والذهول.

يا امرأة مليئة العروق بالغابات الوحول.

[1] إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 114.

أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق. [1]

* * *

يختلف عالم الشاعر من عوالم الأفراد العاديين، بما يراه ويستقصيه ويستشرفه، زمنه ليس كزماننا العادي، وكذلك المكان الذي يوجد في حيزه، وتأنيث المكان إستراتيجية اعتمدها أدونيس منذ قصيدته (تحولات الصقر) حيث تمكنه من تكثيف شبقية نصوصه من خلال هذه الممارسة فمن المكان إلى الأنثى الى الجسد.

المكان ←—— الأنثى ←—— الجسد.

من خلال ملء المسافة التي تصل بين الشاعر ذاتا والمكان بالعشق تنتهي الحدود بينهما ويذوب كلٌ في الآخر، فتتحد الماهيتان.

يخاطب الشاعر دمشق بوصفها امرأة، لكنها امرأة تعيش (الموقف ونقيضه، ولا ترسو على قرار، ترفض، وتقبل (موقف التناقض) تحب وتكره، تريد ولا تريد، بلا يقين، بلا غاية، مشاع لكل هبّ ودبَّ، عارية ضائعة الفخذين، إنه يريد من خلال متخيله هذا أن يتحد معها بوصفها جسدا أنثويا، ولكنها لا تسعفه، كما أن اللغة لا تسعفه، فهي مذهولة بالأضواء، مشغوفة بالضوضاء، تعج فيها المشاعر وتضج الأحاسيس والعواطف المتناقصة المفتوحة على كل شيء واحتمال، ولا تهتدي إلى جسد حبيبها الذي يراها ولا تراه .

يستدعي أدونيس المشهد نفسه في قصيدة (فصل المواقف):

الضفة امرأة تتزين بالقارات، بالصنوبر والكرز.

---

(1) أدونيس، م . س . ض:223.

الصخور دافئة كالنساء، وديعة كالأعشاب.

والشواطئ حبلى بشواطئ لم تجيء بعد.

[...]

أرض تعرض نفسها عليّ .

تنهض في جسدي تومىء نحوي[1].

يستعير أدونيس من المجاز صورا، فيرى من خلال إستراتيجية تأنيث المكان أن الضفة غدت امرأة ساحرة تتزين بالقارات (القلائد) بالصنوبر (التيجان) والكرز (الأقراط)؛ أما الصخور التي من المفروض أن تكون جامدة باردة وصلبة – فهي كالنساء في غاية الدفء والحنان، وديعة كالأعشاب الطرية، إن أول ما يكسر الجليد بين الرجل والمرأة أحاديث دافئة، وابتسامات طفولية. والشواطئ المفتوحة على البحر العميق، حبلى بمعان لعل الضياع أهم معانيها، لكنها لم تجيء بعد و لعلها لن تأتي أبدا مع مخاضها المنتظر.

ثم يفجر أدونيس شبقية اللغة، شبقية ذاته، محاولا أن يلتحم معها، أن يقتحم عمقها، أن يتوحد فيها، فهي تغريه وتمنيه وتبدي مفاتنها كمفاتن المرأة (دمشق عارضة الأزياء القصيرة والأعضاء المثيرة). ذلك أن كل المدن في مخيال الشاعر وفي ذاته وتجربته، جسد توسلت الذات الكاتبة به للتوحد به، وله ، ومن أجله. ولعل اللغة الشعرية ذاك الفضاء المفتوح الذي تنصهر فيه كل الصور والمعاني، ويذوب فيه الشاعر ويفنى، لعلها ذات الجسد الذي ما برح أدونيس ينادي به من خلال ممارساته النصية .

---

(1) أدونيس، م . س . ص:224.

4- في نشيد الغرابة من ديوان أوراق الريح يقول أدونيس :

فينيق، إذ يحضنك اللهيب، أي قلم تمسكه.

والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله.

وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه.

وما هو الثوب الذي تريده، اللون الذي تحبه[1].

* * *

يستوقفنا رمز الفينيق في هذا المقطع، وهو طائر أسطوري كانت حياته كما تقول الأسطورة تمتد لمدة خمس مئة سنة، وعندما كان يحين موت هذا الطائر كان يحضر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد يخرج من هذا الرماد، طائر فتي آخر، وقد أصبح طائر الفينيق في الكتابات المسيحية رمزا لبعث السيد المسيح .

لقد استدعى الشاعر فكرة طائر الفينيق (الرمز)، الذي يستطيع أن يعيش مدة طويلة (زمنا مفتوحا نسبيا) وهو في الوقت ذاته يتجدد ذاتيا بعد انقضاء مدة حياته، وينبعث من رماده نفسه الذي خلفته محرقته، فالتجدد هاهنا دائم وأزلي، من منظور الشاعر، ما جعله يوظف هذا الرمز كانفتاح أزلي، ونص مفتوح لا ينتهي.

إن هذا الانفتاح ما هو إلا إشارة الى استمرار الفكرة وتطاولها وتحليقها في امتدادات الفضاء وبعدها عن الالتصاق بالأرض من خلال رتابتها وتلك النمطية التي قد تفرض على فعل

---

(1) أدونيس الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ج1، ص: 341.

ما أو فكرة ما فالشاعر يرى أن قتل الأشياء كامن في جمودها وعدم تجددها وما يمنح الغرابة والإعجاز هو هذا التجدد في ذات الطائر الرمز.

لاحظ البيت التالي:

وما هو البيت الذي تريده، واللون الذي تحبه. [1]

دائما ما يعتمد أدونيس على تحويل الفكرة إلى نص والنص إلى جسد يحيلك على انفتاح مختلف الأبعاد. لقد صورت هذه المقطوعة، كما أسلفنا عملية احتراق الفينيق، وبعثة من جديد، فأدونيس في تجربته هذه كأنه يضع نصب عينية (تجربة المسيح مع الصلب) أو بالأحرى عملية إحراق الحلاج في الماضي البعيد، وإعادة بعثه بعد ذلك فكرة، فالحلاج لم يكن جسدا عضويا فحسب ولكنه كان رمزا و معنى مفتوحا على عوالم وكيانات متعددة لقد كان – الفينيق – الحلاج – المسيح – معان لنصوص مختلفة –

الفينيق ←——— احتراق ←——— تجدد

الحلاج ←——— احتراق ←——— تجدد

المسيح ←——— صلب ←——— انبعاث.

5- من ديوان " مفردات بصيغة الجمع ":

لَيْسَ لِجَسَدي شَكل

لِجَسدِي شَكلٌ بعَددَ مسَامِّه/

نَخلَعُ أَشْكاَلَنا

(1) أدونيس الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت، ص:345.

نَتَبَادلُ أشْكَالنَا

نُعَمّمُ نُخَصّص

نُفَصّلُ نُجمِلُ

لاَ الجسَدُ واحِد

لاَ الجَسدَان اَثنان

وَأَنا لا أنا

وَأنْتَ لاَ أَنت[1]

يفتتح أدونيس هذه القصيدة بعنوان " مفرد بصيغة الجمع " والإحاطة بمدلولية العنوان تمكننا من النزول الى النص الشعري بأمن وثبات، فقد جمع في عنوانه بين ضدين على صعيد واحد (مفرد = الجمع)، وهو تركيب لغوي يحيلنا مباشرة على المفاهيم التصوفية، من خلالها إلى نظرية محي الدين بن عربي حول وحدة الوجود، والتي تتأسس على أن الله واحد ذاتا، متعدد صفاتا وأسماء يقول بن عربي: «أعلم أن مسمى الله أحدي بالذات، وكل بالأسماء»[2]، يقول بن عربي: « إن حقيقة الوجود واحدة، فما يظهر من الكائنات ما هي إلا صور لتلك الحقيقة »[3]، فالكثرة هي بمثابة مرآة يرى فيها الحق ذاته، ويرى أدونيس إتباعا من خلال الجمع (الذوات) ذاته المفردة، ويقوم بناء على ذلك بإلغاء الهوية الذاتية منفتحا عليها؛ لكن هذه المرة باعتبارها "

(1) أدونيس : مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت، ص: 201.

(2) محي الدين بن عربي ، فصول الحكم، ص: 90.

(3) محي الدين بن عربي ، فصول الحكم، ص: 9.

كلا "، فهو مفرد بصيغة الجمع، وجمع بصيغة المفرد، حيث أن كل شيء، يصبح هو ولا هو في آن واحد.

يقرر أنه لا شكل لجسده، لأنه ألغى هويته (الضيقة)، مرتديا هوية من نوع آخر فيصبح لجسده شكل بعدد مسامه، حيث انفتح على أجساد كل الموجودات، لينتهي الشاعر إلى أنه حينما نخلع أشكال أجسادنا أو نتبادلها، فالأمر في الحقيقة سيان، فنحن لم نخلع شيئا ولم نتبادل شيئا طالما أننا مفرد وجمع . وجمع ومفرد، بمعني أننا واحد.

ويكثر أدونيس في هكذا موقف من توظيف ألفاظ التضاد يقول:

ليس لجسدي شكل ←—— لجسدي شكل بعدد مسامّه

نعمم ←—— نخصص

نفصل ←—— نجمل

لا الجسد واحد ←—— لا الجسدان اثنان

وأنا ←—— لا أنا.

وأنت ←—— لا أنت. [1]

لعل هذه المقابلات الضدية (أو عملية النفي والإثبات) تشير إلى إلغاء الهوية الذاتية وانعدامها، والاتحاد بين كل الكائنات في موجود واحد حسب أدونيس، ولعلها نظرة ترسم حدود جسد واحد مطلق مفتوح. لِنُلاحظ هذه الكثافة اللفظية المثقلة بمعنى الجسد، إنها كتابة ذاتية بالجسد و جسدية بالذات

(1) أدونيس: م . س . ص:355.

6- يقول أدونيس في قصيدته " شجرة الشرق " .

صِرتُ أنَا المِرآة:

عَكستُ كلَّ شيء

غَيّرتُ في نَاركَ طقسَ الماءِ والنّبات

غَيَّرتُ شكلَ الصَّوتَ والنداءِ

صِرتُ أراكَ اثنين

أَنتَ وهذا اللّؤلُؤَ السايحُ في عَيْني

صرتُ أنا والماءُ عَاشقين:

أُولَدُ باسمِ المَاء.

يُولدُ فيّ الماء.

صرتُ أناَ والماءُ توأمين [1].

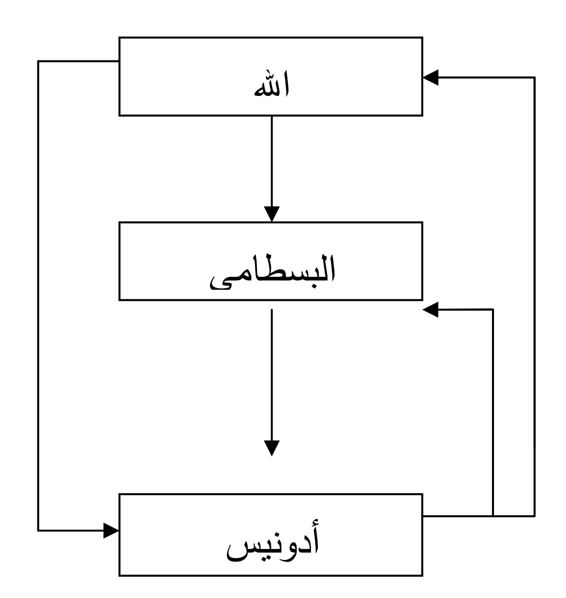
يسحبنا أدونيس من خلال أول بيت في هذه المقطوعة الى أبي يزيد البسطامي حيث يقول: «كنتُ لي مرآةً ، فَصِرتُ أنا المرآةُ »[2]، والمخاطب في هذا البيت هو " الله "؛ غير أن أدونيس يحذف الشطر الأول، في تناصه هذا مبقيا على الشطر الثاني. ويركز في نظرته هذه على

(1) الآثار الكاملة ، ج2، ص:312.

(2) ينظر خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 142/141.

المرآة، لأنها أشدُّ واقعية وأكثر حيادية في عكس الصور، لاسيما إذا ما تعددت زوايا النظر فيها، كما يرى أنه من المهم المقارنة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

بعد أن كان " الله " مرآة للبسطامي، أصبح نفسه مرآة ليتعالق أدونيس معه، ويصير هو نفسه مرآة، ويعكس كل شيء بدءا بذاته (أنه يطل على ذاته، كلما أطلت ذات أخرى على المرآة) لقد اخترق أدونيس بهذه الحركة مسألة الزمن، والذاتية، واللغة، إنه يغير كل شيء حينما يعكس كل شيء، لقد غير طقس الماء والنبات، فضاءات الجسد والوجود غير شكل الصوت والنداء، (تلك اللغة التي كانت تشكل أمامه مانعا وحاجزا).



كرر أدونيس أفعال الصيرورة والتحول (صرت، عكست، غيرت، أولد، يولد)، وفي كل مرة كان يؤكد على الحركة والفعل:

صِرتُ أنا المرآة

صِرتُ أَراكَ اثنين

صرت أنا و المَاء عاشقين

صِرتُ أنا و الماء توأمين.

فهذه صيغ تدل في البناء النصي والدلالي، على رغبة كثيفة في التعبير والتحول، ما يعني أن الشاعر كان يكتب من صميم ذاته وجسده، بذاته وجسده .

7- من قصيدته " تحولات العاشق ":

نقَشْتُ على أعضائِكِ جَمرَ أَعْضَائِي

كَتبْتُكِ عَلىَ شَفَتيِ وَ أصَابعي

حَفرْتُكِ علىَ جَبيني وَنوَعتُ الحرفَ والتّهجيَةَ، وأَكثَرتُ القراءات [1]

أ- أيتُها المرأَةُ المكتوبةُ بقلمِ العَاشقِ.

سيري حيثُ تشائين من أطرافي . قِفي وتكلمي .

ينشَقُ جسدي وتَخرجُ كنُوزي [2]

ج- معَ ذلك نبدأُ الصّفحةُ التّاليةُ .

---

(1)الآثار الكاملة ، المجلد الثاني، ص: 118-119.

(2)الآثار الكاملة ، المجلد الثاني، ص:126.

نتحاورُ بِالأرجُلِ.

بحبرِ المسَام وكلماتهاَ.

ونلهوُ في مَمراتها المُقنعة.

فجأةً .

تجيءُ تومىء الصّاعقة .

تستيقِظُ و يجري كلانا على رأسه[1].

باستطاعة أي قارئ للنص المذكور آنفا، ومن خلال قراءة أولية، أن يهتدي إلى المعالم العامة التي يحاول النص أن يبوح بها، فهي تمثل في مستواها الظاهري حالة من حالات الممارسة الجسدية التي يقررها أدونيس من خلال ممارسته النصية، فكأنه يصور مقطعا من مقاطع هذه الممارسة لكن بصورة شعرية يلفها " الغموض اللغوي "، كما يقول في المقطوعة أ.

يوظف الشاعر أفعال الممارسة (الفعل) متضمنة في ذاتها ضمير المخاطب والمخاطب، وكأنه يريد أن يجمع – كل الممارسة في كلمة واحدة (نقشت – كتبتك – حفرتك)، تحمل هذه الألفاظ في دلالتها مفهوما لفض بكارة الجسد الموجود أمامها، سواء كان جسما يراد نحته أو صفحة بيضاء، أو أرضا لها حدودها الجغرافية، وكلها أفعال تدل على الرغبة المطردة للفعل الكتابي، الجسدي، اعتبارا من أن أدونيس يرى الجسد نصا والنص جسدا . وما يغرينا لإتباع هذا الفهم هو تكثيفه في القطعة ذاتها للألفاظ الدالة على الجانب الحسي مثل : أعضائك، أعضائي، شفتي، أصابعي .

(1) الآثار الكاملة ، المجلد الثاني، ص:159.

لقد أمعن " أدونيس " في شحن هذا النص بأقصى مفاهيم الشهوة والشبق لكنه أمام هذه الكثافة الدلالية، يتوقف عند قوله: نوعت الحرف والتهجية وأكثرت القراءات، ما يحيلنا أيضا إلى معاناته من ضيق العبارة ومحدودية اللغة، انه يتوسل بأنواع الحروف والتهجيات، ويكثر من القراءات، لعله يستطيع أن يصل في الأخير إلى ما يريده ، فهل يا تراه وصل إلى ذلك؟

يستأنف الشاعر ممارسته تلك في المقطوعة (ب) مؤكدا، أن المرأة (الجسد المتخيل) ليس إلا كتابة أسهم في إيجادها قلم العاشق (فعن أي قلم يتكلم ؟) ويتقاطع أدونيس في بيته هذا مع " النفري " في قوله : (أيتها المكتوبة بقلم الرب) [1]. تتضح فكرة هي أن أدونيس أعطى مفهوما آخر للخلق والإبداع النصي فتجاوز مقولات الصوفية الممجدة للقدرة الإلهية، جاعلا من قدرة الإنسان على الخلق والإبداع صفة تكاد تساوي الصفة الإلهية، فهو لا يتحرج من وجهة نظره الشعرية ومن خلال تأويله أن يقول بأن الجسد (الذات)إله بدوره، يقول:

أسيرُ في الّدربِ الّذي تُوصِلُ إلى الله .

إلى السَتائرِ المُسدَ لهْ .

لعَلّنيِ أقدرُ أن أُبَدّلهْ . (فهو يَتَغيّى تبديْلَ الله).

تغدو أطراف الشاعر – دروبا ومتاهات لمسيرة المرأة (المتخيلة) ، من هنا يصبح جسد الشاعر مكانا له أبعاد وحدود وطرق والتواءات، وهي استراتيجية راهنت عليها سائر كتابات

(1) ينظر خالد بلقاسم : أدونيس و الخاطب الصوفي، ص: 146.

أدونيس كما قد يكون تأويل ذلك أن الزمن قد تحدد من خلال سير المرأة فوق جسد الشاعر سيرا شبقيا، وعلى أطرافه، فزمنه لا يمكن أن يظهر إلا من خلال انفعالاته في الجسد، ويتضح ذلك جليا في المقطوعة (ج)، فهي صورة أخرى تتشابك في معناها مع المقطوعة – أ- لكن لاحظ الآتي، يقول أدونيس:

نتحاور بالأرجل

تستيقظ ...و يجري كلانا على رأسه ..

لقد قام الشاعر بقلب المفهوم رأسا على عقب، فهو يحاور برجله، وليس برأسه، ويجري على رأسه لا برجليه، وهو ما يحيل عليه " العنوان " تحولات العاشق "، يمكن أن تفهم هذه النظرة من خلال محاولة قلب المفاهيم النصية الأخرى، فهو أيضا ينتقل بالألوهية من السماء إلى الأرض، حيث يقول :

يصعد من أعماقي اله

لربما فالأرض لي سرير وزوجة

والعالم أنحاء . [1]

إن « الفعل الجنسي كتابة بالأعضاء، يقرأ فيها الجسد حروف الجسد الآخر، بالتماس، والنقش، والنار، والحفر، والتداخل فعل يستعير صورة الكتابة ويمارسها بحروفها، تلك الحروف التي تتملص من سلطة اللغة وقيود العقل، لأنها تتحول إلى لحم دم »[2].

---

(1) أغاني مهيار الدمشقي : الآثار الكاملة، ص: 363.

(2) خالد بلقاسم ،أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 177.

8-قصيدة " مزامير الإله الضائع "

1/ آهٍ الجسَد

قدرٌ حُلوٌ أغوىَ الأرضاَ

أَلا تَرضَى

وَلهيبُ شُعُورٍ لا يبْتَرد.

آه الجَسد

من أَطفال الجسد الأبد.

فِيه نغرسْ، فيهِ نقطِفُ

فيه مالاَ يُعرفُ يُعْرف

معبدُ قلبي، معبدُ شعري، معبدُ عُمري.

أعصابي فيه توقَدُ مثلُ بُخورِ الكاهن، مثلُ الجمر

آه نداءُ الكاهنِ آه نِدائي يصعد يَصعد يصعَد

حتّى وجهُ القمرِ الآخر، حتّى أبعد. [1]

يوجه أدونيس عنايته إلى الجسد منذ ديوانه " أوراق في الريح " 1958، وتعد قصيدة " مزامير الاله الضائع " التجسيد الأبرز لهذه الاستراتيجية الكتابية، ويتوجه الخطاب في هذه القطعة الشعرية إلى (الجسد) بصفته اله يُعبدُ لدى أدونيس، إذ يقول مصرحا:

معبد قلبي ، معبد شعري ، معبد عمري .

---

(1) أوراق في الريح، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص: 197.

أعصابي فيه توقد مثل بخور الكاهن ، مثل الجمر

لقد استدعى أدونيس هذه الصورة الشعرية التي تمثل طقسا من طقوس الممارسة الوثنية/ من خلال إحراق البخور، وهو إذ يعبر عن ذلك يريد أن يفصح عن اتحاده مع اله المعبود (آه نداء الكاهن، آه ندائي يصعد، يصعد .....). يعتبر " أدونيس " في بحثه هذا عن الإله الضائع، أنه لا وجود للزمن بمعزل عن الجسد – أو قل عن الممارسة الجنسية (الجسدية)– فهو يرى: أن الزمن اللانهائي –الأبد – المنفتح – هو من ثمار الجسد، وممارساته الجنسية، فهو يولد الزمن (حاضره، وماضيه)، وهو لا يتحدد إلا من خلال الانفعال معه ليصبح الزمن في النهاية جسدا، فالجسد في لغة " أدونيس " يَكتبُ الجسد.

تَواضِعي أيَتُها الّلغة .

لا يكتبُ الجسدُ غيرُ الجسدِ. [1]

وهو يقول تارة أخرى :

مِنْ أَطفالِ الجسدِ الأَبد.

فيهِ نغرسُ ، فيه نقطفُ

فيه ما لاَ يُعرفُ يُعرفُ [2]

(1) احتفاء بالأشياء، الغامضة الواضحة، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم والنهار والليل، الآثار الكاملة، ج2، ص: 54.

(2) أوراق في الريح ، الآثار الكاملة ، المجلد الأول، ص: 285.

لقد اختزل " أدونيس " في إطار بحثه عن هذا الإله، حسب الصوفية الوجود في الله تعالى، والعكس صحيح؛ لكنه بتأليهه الجسد، وهو ظاهر من خلال العنوان – قام بتبديل أو اختزال الله في الجسد . يقول :

أسير في الدرب التي توصل الى الله

إلى السائر المسدُ له.

لعلني أقدرُ أنْ أُبدّ له. [1]

فهو يتغنى، وغايته تبديل معبودٍ بمعبودٍ آخر (أي من الله الى جسد المرأة). ويستمر " أدونيس " في المقطوعة الثانية من ذات القصيدة إذ يقول:

2/ **فَخذاك لذائد حمائية**

لم تكشف لم تُعرف بعد (.......)

فخذاكِ وبينَهُماَ الأجيال

شيءٌ يُحْضَنُ، يعشقُ يعبدُ

لكن، لكن ليس يُقال

عَرَّي فخذيكٍ...... [2]

يتم الانفتاح في هذه المقطوعة على جسد المرأة بجنون: فخذاك، (3 مرات) لذائذ، شيء يحضن، يعشق، يعبد، كما تقدم هذه القصيدة في مناجاة تبنتها الذات الكاتبة وأفرغتها من كل

---

(1) أوراق في الريح ، ص: 291.

(2) أوراق في الريح، الآثار الكاملة ، المجلد الأول، ص: 291 -292.

حمولة إلا من الدلالات الجنسية المكثفة من كل شيء حسيّ شبقي ، لقد عثر " أدونيس " على اله الضائع ضمن جسد المرأة .

9-كتاب التحولات والهجرة في الأقاليم النهار والليل:

*مقطع:

وبين غفوة وغفوة

أهمس كي تغافل التاريخ،

تنسل إلى مغاويره وكهوفه وأقبيته التي يحرسها

جلادون بعين واحدة ورؤوس مديدة، والتي تزخر

بالسلاسل وأخواتها من أدوات التعذيب والقتل حتفا

أو حرقا أو مزقا، أو بوسائل غير هذه يجهلها

اللسان الفصيح، ثم أعطيها أن تغافل الحراس

أيضا[1]

بين الفترة والفترة أو الغفوة والغفوة، يلاحظ أن الغفوة تتضمن حمولة صوفية تتعالق مع الرؤيا فيحاول أدونيس أن يوجه خطابه، ولكن اللغة لا تسعفه، كما ذكرنا فيشير هامسا، كي لا يثير جلبه الإفصاح والإدلاء. فينزل أدونيس إلى جسد التاريخ –الزمن– إلى مغاويره وكهوفه

(1) الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص:243.

وأقبيته المعتمة. ويرى أدونيس إلى التاريخ من حيث هو (ذاكرة) أو (تذكر) لكن بجغرافية مظلمة معتمة، متحجرة وباردة مشحونة بالرطوبة والظلمة، لا تكاد شمس الحقيقة ولا رياح التغيير تلامس أرضيتها الرخوة، لانعزالها وانغلاقها على نفسها، وإن أدونيس من المؤمنين وبشدة بأن تاريخنا فيه من السوء —وربما ينسحب هذا على الواقع– والاضطهاد ما يفوق. الأفراح والأيام السعيدة.

ينزل هذا الجسد لكي يرى وحوشا أسطورية بعين واحدة ورؤوس ممتدة إلى عنان السماء، والتي زودت ومنحت كل آلات التعذيب والترهيب والقتل، من سلاسل ضخمة وآلات حادة تقطع الأبشار إربا إربا، حتى أن الشاعر يجهل بعض أسماء هذه الآلات التي صنعت لتنبش أرض الجسد وتهتك عرض الشاعر.

هذا وقد كتب أدونيس قبل زمن ليس بالقريب قصيدة يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وعقولهم وقلوبهم ونفوسهم، ليكشف في الوقت نفسه عن الغربة والضياع في هذا العصر حين يقول:

لا أحد يعرف الباب

لا أحد يعرف أين الباب؟

من ناحيته يحاول أدونيس عند نزوله إلى عمق الأرض القشورية أن يتماهى مع الموروث الثقافي النّابع في الفكر الديني من ذلك العذاب المؤلم الذي ستناله النفس والجسد، حيث انطبع هذا في الأذهان، بل لعله صار من البديهيات المسلم بها.

ضمَّت الاستراتيجية الإبداعية لأدونيس تدخلا بين حدود الشعر والنثر، فهما متدخلان بشدة، تبدأ حدود الممارسة الثانية فور انتهاء حدود الممارسة الأولى، فهي حالة مطاطية أو هلامية، وتؤكد هذه الاستراتيجية الكتابية أو المشروع الإبداعي الذي سار عليه أدونيس قصيدة الإشارة في قوله:

مزجت بين النار والثلوج...الشعر/ النثر –تعارض

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج...الشعر/النثر –تعارض

وسوف أبقى غامضا أليفا

اسكن في الأزهار والحجارة .../تعارض

أغيب /...غياب

أستقصي /...حضور

أرى /...حضور

أموج /...حضور

كالضوء بين السحر والإشارة[1]

الضوء وسيلة هداية وإيضاح صريح، أمّا اسحر فهو وهم بينما الإشارة تعتبر بديلا عن الإيضاح مناقضا له تماما. إن القارئ المعاصر لا يشبه بأي حال من الأحوال قارئ العصور السابقة، لا من حيث مسألة تقبل النص ولا من حيث عملية الاستقبال النفسي، ولا حتى من ناحية مساءلة طريقة الإبداع النصي أو الممارسة النصية، لقد قدم أدونيس حالة إبداعية واعية ينبغي الاهتمام بها والتوسل بعدة روافد للوصول إلى سبر أغوارها.

(1) الآثار الكاملة –المجلد الثاني، ص:16.

10-المقطع التالي:

مهابط الجسد مصاعده سهوله ومدارجه التوائه

أرض الخاصرة المليئة بالنجوم وانصافها ببراكين الجمر الأبيض

بشلالات الجموح والشهوة

بعد هذا انتقينا سرادق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس

يكتمل التحول

يصير ثدياك الليل والنهار[1]

يكتف أدونيس في هذا المقطع من الإيحاء الشبقي والجنسي، فيتماهى جسد الأرض من منظوره مع جسد المرأة، ويسقط عليه جميع خصائصها ما لها وما عليها من أقاليم ومنعرجات وتضاريس والتواءات، ومنها بتحديد الزمن –زمن الشاعر– حينما يقول:

يصير ثدياك الليل والنهار: إنها ثنائية سترافق أدونيس في أغلب ممارساته النصية التي وقفنا عليها.

يتحدد زمن الشاعر في هذا الإطار من خلال جسد المرأة التي يحضر هو فيه، حيث لا وجود لزمن وأن يكون للشاعر وقوف جلي على جسد حبيبته. وكثف أدونيس من كلمات الشهوة والجنس، وهي من وجهة نظر الشاعر ما يضمن انفتاح النص على قراءات عدّة،

(1) كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، الاثار الكاملة المجلد الثاني، ص:128.

"فالجسد مفهوم ملتبس لا لأنه موطن الروح والنفس والعقل والحواس فقط، أي مواطن كل ما يمكّن من الحياة"[1] بل ما يحيط به.

إذن بتكثيف أدونيس من شبقية ألفاظه المباشرة وغير المباشرة رسخ ممارسته النّصية وحدّد مفاهيمها أكثر (الجسد- الخاصرة- الجموح- الشهوة- الحوض، الجنس –ثدياك مصاعده- مهابطه- سهوله –مدارجه –التواءاته- أرض- مليئة بالنجوم- براكين الجمر شلالات- سرادق...)

وتتبدى الثنائيات المعلنة في ممارسة أدونيس من خلال ما يلي:

مهابط/ الجسد مصاعده

سهوله/ التواءاته

شلالات/ الجموح والشهوة ←——— من أدنى إلى أعلى

من أعلى إلى أدنى[2]

كما نلفي ذلك بشكل أوضح في قصيدة (مفردة بصيغة الجمع)

ليس لجسدي شكل ←——— لجسدي شكل بعدد مسامه

نخلع أشكالنا ←——— نتبادل أشكالنا

نعمم ←——— نخصص

نفصل ←——— نجمل

لا جسد واحد ←——— لا جسدان اثنان

(1) إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، ص:64.

(2) أدونيس، مفردة بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، ص:201.

وأنا ←——————— لا أنا

وأنت ←——————— لا أنت

لقد استعمل أدونيس هذه الاستراتيجية في جل ممارسته تقريبا. فاستطاع أن يحملها بإشارات لا نهائية حول "المتعة" و"اللذة" بوصفهما المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء، وهما يقترنان دائما بالحياة، إنهما المجسان اللذان سيكشفان التضاريس الغامضة، ولكن المحملة بالحيوية للجسد الأنثوي.


خاتمــــــة

إن المتأمل للمسار الكتابي لأدونيس الممتد على مدى أربعين سنة يقف على كم هائل من الممارسات النصية التي حددتها ثقافة الشاعر وكرستها التجربة الإبداعية المتراكمة، لكن ومن خلال البحث الذي حاولنا عبره إماطة اللثام عن شعرية الجسد عند أدونيس يتضح لنا التالي.

❖لقد تماهى أدونيس والصوفية في نظرتهم وتصورهم للفعل الشعري الذي يعني الخلق والإبداع، على الرغم من معاناته هؤلاء مع اللغة التي ظلت محدودة وقاصرة عن الإفصاح، ما استدعاه لتوظيف رموز عدة؛ فعلى المستوى الجسدي للقصيدة، ظل يراهن على العنوان، والتصدير والبياض، والاختزال.

❖تتلاشى خلال كتاباته الحدود بين ما هو شعري وما هو صوفي، ولعل ذلك راجع الى دراسته المستفيضة للتراث الصوفي واهتمامه بتجاربه.

❖تتجلى من خلال ممارساته النصية حدة توظيفه للجسد (الأنثوي) بل وتفجيره شبقيا، فهو لا يرى الممارسة النصية إلا ممارسة جنسية والعكس صحيح.

❖اصطدامه بالمتعاليات، ونظرته الوثنية للعديد من القضايا، ومحاولاته تغيير وجهة التعبد (من الله الى الجسد) وتأليه الذات، باعتباره تمارس نفس الفعل الخلقي.

❖النصوص لدى أدونيس غير مستقرة على حال، فهي في حركية دائمة من خلال تأويلها وإرادتها، فكل ثابت لا يعول عليه الشاعر.

- ❖المدينة لابد أن تؤنث كي تتخذ وضع الأنثى، وتعطي لنا انفتاحا نصيا مديدا لا متناه.

قائمة

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم:

❖صحيح البخاري لمحمد بن إسماعيل البخاري ، دار الفكر بيروت 1424 .

❖صحيح مسلم لمسام بن الحجاج القشيري النيسابوري دار الفكر ط 1 بيروت / 1432

المصادر:

❖أبو هلال العسكري: معجم الفروق فياللغة،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط7، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1991.

❖ديوان أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات، تح سيدة حامد، زينب القوصي، منير المدني، وفاء الأعصر، إشراف ومراجعة د/ حسين نصار.

❖ديوان العباس بن الأحنف : شرح و تحقيق عاتكة الخزرجي طبع القاهرة 1373هـ/1954 .

❖رسائل الجاحظ الجزء الرابع : تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل بيروت 1990.

❖شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي بيروت – لبنان 1407هـ/1986.

❖الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط: 4أجزاء، دار العلم للجميع: بيروت.

❖قاموس القواعد البلاغية ، مسعد الهواري ، مكتبة الإيمان

❖محي الدين بن عربي فصوص الحكم تعليق أبو العلا عفيفي دار الكتاب العربي، بيروت الطبعة الأول 1988.

❖أبجدية ثانية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1994.

المراجع:

❖كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة، بيروت الطبعة الأولى 1980.

❖ مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، بدون تاريخ .

❖ الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى 1971.

❖الثابت والمتحول

❖الجزء الثاني: تأصيل الأصول: دار العودة، الطبعة الثانية 1979.

❖الجزء الرابع: صدمة الحداثة، دار الساقي.

❖زمن الشعر : أدونيس ، دار العودة بيروت الطبعة الثانية 1978

❖الصوفية و السوريالية : دار الساقي الطبعة الثالثة .

❖كلام البدايات : أدونيس ، دار الآداب بيروت الطبعة الأولى 1989.

❖إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت عالم المعرفة 1998.

❖تريفيطان تودوروف: الأدب في خطر: ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار

توبقال الدار البيضاء .

❖جمال مباركي : التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر

❖حسن نجمي : شعرية الفضاء : المتخيل و الهوية في الرواية العربية المركز الثقافي العربي 2000.

❖خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، دار توبقال الطبعة الأولى 2000 .

❖خليل رزق : شعر عبد الوهاب البياتي دراسة أسلوبية ط 1 بيروت 1995.

❖خيرة حمر العين : شعرية الانزياح ط1 – أربد الأردن 2001.

❖رولان بارت : لذة النص ، ترجمة منذر عياشي الطبعة الأولى 1992.

❖ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية، بيروت، 1978.

❖سعيد بن كراد : مدخل إلى السيميائية السردية .

❖سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، الطبعة الأولى دار الآفاق العربية مصر 2001.

❖سيد حسين نصر : ثلاثة حكماء مسلمين ، دار النهار للنشر ، الطبعة الثانية .

❖شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:2، 1978.

❖صلاح فضل : أنتاج الدلالة الأدبية ، الطبعة الأولى / مؤسسة مختار

للنشر والتوزيع ، القاهرة مصر .

❖عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب : دار الرائد بيروت 1984.

❖عبد الفتاح كيليطو : الكتابة و التناسخ : ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار التنوير – بيروت – الطبعة الأولى 1985.

❖عبد الله الغذامي : الخطيئة و التفكير ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ط1 ، 1985.

❖عبد الله الغذامي : المرأة واللغة: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت 2008، طبعة 4،

❖عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت 2006 طبعة 2،

❖عبد الوهاب المسيري : اللغة و المجاز بين التوحيد ووحدة الوجود الطبعة الأولى 1422 هـ/2002 دار الشروق .

❖عبدالسلام المسدي، المتخيل الشعري عند امل دنقل، مجلة «نزوى» العدد 38 أبريل 2004م

❖عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : الطبعة 5 القاهرة 1994.

❖فريد الزاهي : الحكاية و المتخيل 1991.

❖محمد المنصور في المشهد الشعري التسعيني، عاصمة الشعر الجديد، اصدارات وزارة الثقافة 2004م

❖محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات .

❖محمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية في الشعر الحر .

❖محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية الطبعة الأولى دار غريب ، مصر 2002.

❖مسعد الهواري : قاموس قواعد البلاغة .

❖منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محي الدين بن عربي ط 1، 1988 الرباط

❖ميشيلا مارزانو: فلسفة الجسد؟، ترجمة نبيل أبوصعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 2011، طبعة 1،

❖نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة 2006 طبعة 2

❖نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب الجزء الأول ، دار هومة الجزائر 1997.

❖اليافي نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة "الموقف الأدبي"، العدد: 256/255. دمشق، 1992.

❖اليافي نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

❖اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

المجلاَّت:

❖ حبيب بوهرور، مجلة «شعر»- الدلالات والتشكيلات مجلة نزوى العدد 16 يناير 2010م

❖ جبرا، جبرا إبراهيم: المفازة والبئر والله. مجلة "شعر". العدد: 8/7. صيف1958.

دراسات:

❖إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي، أعمال المؤتمر الدوري المنعقد بتاريخ 15و16 أفريل 2012، عبد الحميد بن باديس مستغانم.

❖خالد مختاري : رسالة دكتوراه بعنوان : الحداثة في الشعر العربي كلية الآداب و اللغات و الفنون جامعة وهران 2010/2009.

❖مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع، 1984.

مواقع:

❖أحمد حيدوش : شعرية المرأة و أنوثة القصيدة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب (2000) www.awu-dam.org

❖فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحد ، اتحاد الكتاب العرب www.awu.dam.org .

فهرس

المواضيع

فهرس المواضيع

ملخص

تحاول هذه الدراسة أن تصغي إلى روافد الممارسة النصية عند "أدونيس" لتكشف أبعاد المسافات التي تربط بين نصوصه الشعرية والخلفيات المعرفية التي وجهت ممارسة هذا الأخير في الاتجاه دون غيره، حيث تأسست عليه إجراءات معرفية،كرست هي الأخرى تراكما نصيا أسست عليه فيما بعد وجهات نظر قائمة بذاتها.

ولقد كان هاجس اللغة من أهم العوامل التي جعلت أدونيس يتوجه إلى إستراتيجية الكتابة بالجسد، حيث راهن على هذا الاختيار من منطلق أنه بإمكانه أن يؤسس لرؤية جديدة قد تلج فضاء النص المفتوح على كل دلالة ومعنى وتأويل.

الكلمات المفتاحية:

الجسد؛ الحداثة؛ الصورة؛ المجازية؛ نسق؛ الشعرية؛ التناص؛ العنوان؛ التصدير؛ اللغة.

نوقشت يوم 25 جوان 2014